This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

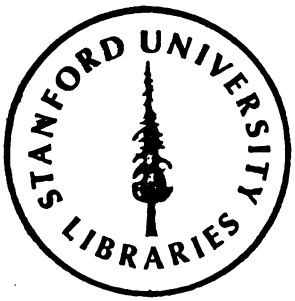
Stanford University Libraries
3 6105 115 526 282

V/ 65
VI b

Allgemeine Theater-Revue

v. Aug. Lewald

Band II


STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES

Allgemeine

Theater-Revue.

Bibl. N#16.E

Allgemeine

Theater-Revue.

Herausgegeben

von

August Lewald.

Zweiter Jahrgang.

Stuttgart und Tübingen.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

1836.

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES
STACKS
OCT - 5 1977

PN2012
A4
V.2

Vorwort.

Hiermit übergebe ich dem Publikum den zweiten Jahrgang der Allgemeinen Theater-Revue.

Die Beurtheilung der eingesandten Preisstücke verzögerte die Ausgabe. Die Aufforderung der Verlagshandlung hatte die Folge, daß über 60 Stücke einliefen, und obgleich der anfänglich anberaumte Termin fast um zwei Monate hinausgeschoben wurde, so kamen doch noch spätere Einsendungen an, die wir nicht mehr zur Concurrenz zulassen konnten

Wir haben jetzt in Erfahrung gebracht, daß sich unter diesen Spätlingen Arbeiten eines unserer ausgezeichnetsten Bühnen-Dichter befanden, und müssen es daher doppelt bedauern, daß sie nicht zur rechten Zeit eingetroffen sind.

Im Ganzen war aus dem Eingesandten keinerlei Fortschritt des deutschen Lustspiels wahrzunehmen, und es ward bald klar, daß hier von großen Kunstansprüchen überall nicht die Rede seyn konnte, sondern nur von einem darstellbaren Drama, das bei der Aufführung gefiele. Einige Einsender hatten so wenig die Aufgabe verstanden, daß sie uns mit Trauerspielen, mit einem Drama mit Chören, einer Uebersetzung aus dem Italienischen, einer Bearbeitung nach einem alten Stücke von Brezner, und dergleichen beehrten. Viele Stücke in Alexandrinern sind eingelaufen, mit zwei

verliebten Pärchen, die sich einander zur Eifersucht anregen, oder sich von der Eifersucht heilen wollen; es ist fast nicht denkbar, daß die Verfasser nicht zur Einsicht gelangt seyn sollten, wie weit diese Sachen schon hinter unserm Theater-Publikum von Heute liegen. Dazu waren die Verse oft nicht frei behandelt, mit Flickworten ergänzt, falsch gereimt, zu weit ausgesponnen u. s. w. Verse sind ein Luxus, und wer sich dessen bedient, muß ein reicher Mann seyn. Der Armuth stehen solche Bestrebungen unleidlich. Andere hatten großen Fleiß auf die Form verwendet, und dabei das Drama außer Acht gelassen, noch Andre endlich glaubten mit kleinen Ungeheuern den Sieg zu erringen. Auch solche Stücke zeigten sich, die es auf die industriellen Fragen der Gegenwart abgesehen hatten: Eisenbahnen und Runkelrüben. Verfehlte Bestrebungen! Diese Apropos sind an und für sich gewiß nicht dramatisch, und die dazu erfundenen Lustspiele waren es nicht mehr.

Auf die engere Liste zur Auswahl kamen demnach nur folgende acht Stücke:

Der Frankfurter Rathsherr.
Sie ist meine Braut.
Herr von Hastig.
Ein Tag aus dem zweiundzwanzigsten Jahrhundert.
Der Portrait- und der Historienmaler.
Die Vormundschaft.
Das Frühstück.
Selim, der eitle Sultan.

Die Stücke circulirten, und das Urtheil erfolgte schriftlich und versiegelt, ohne daß die Schiedsrichter sich darüber *Mittheilungen gemacht* hätten.

Es waren die Herren:

Hofrath und Professor Reinbeck,
Regisseur Seydelmann,
und
der Herausgeber der Theater-Revue.

Der Erstere bezeichnete als Bestes:

Die Vormundschaft, dann das Frühstück.

Der Zweite:

Die Vormundschaft, dann den eiteln Sultan.

Der Dritte:

Die Vormundschaft, dann den eiteln Sultan,
und Herrn von Hastig.

Mithin hatte **„die Vormundschaft"** alle drei Stimmen sich gewonnen, und wurde für das ansprechendste Stück erklärt, dem bei guter Darstellung der Beifall des Publikums nicht entgehen wird.

Einer der Schiedsrichter motivirte sein Urtheil auf folgende Weise:

„Etwas lockere Composition — aber keck und jugendlich frisch — dramatisches Interesse — dankbare Rollen, obgleich nicht neu — in der Hauptrolle stark an die Schachmaschine mahnend — Komik in den Situationen — Witz — leichter, geschmeidiger Dialog.

Der Zettel mit dem Motto von Chamisso wurde hierauf geöffnet. Er enthielt die Namen:

W. A. Gerle, und **Uffo Horn.**

Herr Professor Gerle in Prag ist bereits als Verfasser einiger beliebten Lustspiele bekannt; Herr Uffo Horn ist ein junger Dichter der vor nicht langer Zeit mit einem

Drama aus der böhmischen Geschichte in Prag glücklich debütirt hat. Hier hatten sich nun nach Art der Franzosen zwei Dichter zur Bearbeitung eines Lustspiels verbunden. Der Erfolg scheint ermuthigend. —

Ich setze hier noch die Urtheile über die andern oben bezeichneten Stücke her.

Das Frühstück: Nicht neu in den Motiven und Situationen, allein lebendig und ergötzlich und auf der Bühne wohl von Wirkung, wenn gut dargestellt. Mehre dankbare Rollen, leichter Dialog. Das Ende ist nicht recht ausgearbeitet, so wie es ist, dürfte es schleppend erscheinen.

Der eitle Sultan: Lebendiger Dialog. Mehre gute Scenen, auch Komik und besonders Witz — aber ohne Haltung und das Ganze unkünstlerisch gebildet, auch ist es nicht mährchenhaft genug. Zeugt jedoch von bedeutendem Talent.

Herr von Hastig: Ein Charakterstück ohne weiteres dramatisches Interesse, doch vielleicht auf der Bühne von Wirkung. Der Dialog ist lebendig. Übrigens eine bloße Scenenreihe.

Die Manuscripte werden nunmehr ungesäumt mit Buchhändler-Gelegenheit an die Herren Verfasser zurückgesandt werden.

Soviel über diese Angelegenheit. — Von den andern Beiträgen wurde Alles aufgenommen, was noch zu rechter Zeit einlief. Die festgesetzte Bogenzahl ist in diesem Bande bei Weitem überschritten.

Einige werthvolle Mittheilungen, die hier nicht mehr *abgedruckt werden konnten*, bewahre ich, mit Erlaubniß der

Herren Verfaſſer, für den nächſten Jahrgang auf. Alles was nicht aufgenommen werden kann, wird auf dem Buchhändlerwege zurückgeſandt.

Ein Artikel aus Wien, der das Bildniß der gefeierten Rettich begleiten ſollte, iſt ſtatt direkt hieher, mit Buchhändler-Gelegenheit über Leipzig geſandt worden, und befindet ſich zur Stunde noch nicht in meinen Händen. Er ſoll im nächſten Jahrgange erſcheinen.

Durch kräftige Mitwirkung gehoben und unterſtützt, darf ich hoffen, daß dieſes Unternehmen ſich bald das ihm gebührende Terrain gewonnen, und die Theilnahmloſigkeit des größern Publikums für dramaturgiſche Intereſſen überwunden haben wird.

Mein Eifer für die gute Sache wird unter allen Bedingungen derſelbe bleiben.

Stuttgart, 2. December 1836.

August Lewald.

Inhalt.

Seite

Die Hamburger Oper von 1678 bis 1738. Von Dr. Alphons Peucer 1

Rahel's Theater-Urtheile. Mitgetheilt von K. A. Varnhagen von Enſe 45

Theaterweſen in England (Zweite Abtheilung). Von Dr. Woldemar Seyffarth. 81

Das Theater in Frankreich in den letzten 6 Monaten des Theater-Jahres. Ein Sendſchreiben an den Herausgeber von Jules Janin 201

Künſtler-Portraits. Skizzirt von Auguſt Lewald . . 265

Die Vormundſchaft. Luſtſpiel in zwei Aufzügen. Von W. A. Gerle und Uffo Horn. 389

Vergleichende Ueberſichten. Von Auguſt Lewald . . 445

Theater-Curioſitäten:

Herr Scherzer. 469

Armenabgabe. 469

Spaniſcher Komödienzettel 470

Eine Vorſtellung von Judith und Holofernes 472

Menſchenhaß und Reue 475

Seite

Woran hängt die Unsterblichkeit? 474

Voltaire 475

Lafonds zwei Schritte 476

Komödienzettel 476

Schröder und seine Schauspieler 477

Die Hamburger Oper

von 1678 bis 1728.

Von

Dr. Alphons Peucer.

Daß Deutschland eine National-Oper beſitze, iſt ſchon öfter bezweifelt worden. Italien, behauptet man, ſey das Vaterland der Oper, und von dorther ſey die Opernmuſik wie nach der Schweiz und Frankreich, ſo auch nach Deutſchland bereits in den früheſten Zeiten ausgewandert. Zwar finden wir ſchon gegen die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts, am Kaiſerlichen Hofe Leopold's I. zu Wien, eine leidlich beſetzte italieniſche Oper, die ſich, nachdem die Donner des dreißigjährigen Glaubenskampfes verhallt waren, vom reichen öſterreichiſchen Adel willig unterſtützt, nach und nach zu einer ſtehenden Beluſtigung des Hofes ausgebildet hatte. Die Componiſten Santinelli, Caldara, Ziana, Sotto, und Bononcini wurden damals in Wien mit ausgezeichneter Gnade überhäuft. Und wenn man auch zugeben muß, daß von der Kaiſerſtadt aus eine gewiſſe Vorliebe für italieniſche Opernmuſik ſich in der Folge auch auf andere deutſche Höfe, wie München, Stuttgart, Dresden, Hannover, und auf größere Handelsſtädte, wie Hamburg und Leipzig ausdehnte; ſo darf man, inſofern dadurch das Daſeyn einer eigenthümlichen Deutſchen Oper beſtritten werden ſoll, doch keineswegs vergeſſen, daß dieſe fremdländiſche Oper immer nur dem feiner gebildeten Reſidenz-Adel und den Gelehrten weniger Städte vorzugsweiſe zugänglich ſeyn konnte, niemals aber Sache des Volkes, des ganzen Landes wurde, und daß ſchon längſt vor Einführung der italieniſchen Muſik eigenthümliche, allgemein verbreitete und verſtändliche muſikaliſche Schaubeluſtigungen in Deutſchland ſelbſt ſich gebildet hatten, die, obgleich von bei weitem geringerem Kunſtwerth, als die ältere italieniſche Muſik, dennoch manch krüppelhafter Mißgeburt ſpäterer Nachahmungsſucht vorzuziehen und vornehmlich für die Geſchichte der ſich nachher aus

jenen Keimen entwickelnden deutſchen Oper höchſt einflußreich ſind. Denn gerade in dieſer langſamen und allmähligen Ausbildung des lyriſchen Schauſpieles der Deutſchen, während alle übrigen Gattungen dramatiſcher Kunſt ihm längſt vorausgeeilt waren, ſcheint der Hauptgrund ihrer natürlichen Aechtheit zugleich und die Bürgſchaft ihrer urſprünglichen Selbſtſtändigkeit gewonnen zu ſeyn. Die folgenden kurzen Notizen werden dieſe Behauptung einigermaßen rechtfertigen.

Eine wahrſcheinlich ſchon alte Sitte, zum Beginn und in den Zwiſchenakten dramatiſcher Stücke durch mancherlei, dem Sinne des Vorzutragenden angemeſſene, muſikaliſche Unterhaltungen das Gemüth der Zuhörer noch empfänglicher für die künſtleriſchen Eindrücke des geſprochenen Dichtwerkes zu ſtimmen, mag ſchon in den früheſten Zeiten deutſcher Schaulpielkunſt darauf hingeleitet haben, die Muſik mit dem dramatiſchen Stoffe ſelbſt noch inniger zu verknüpfen. Man begleitete dann einzelne beſonders affektvolle und poetiſche Stellen, oder auch ganze Scenen, mit Inſtrumentalmuſik. Anfänglich mögen dieſe Stellen vom Schauſpieler nur mit gedehnterem und ſchärferem Accent deklamirt worden ſeyn, erſt ſpäter wurden ſie förmlich abgeſungen. Man begann damit, den Prolog des Ehrenholds zu componiren, oder am Schluſſe eines jeden Actes oder des ganzen Stückes reflektirende Chorgeſänge anzubringen, mochten übrigens Stoff und poetiſche Auffaſſung zur lyriſchen Bearbeitung paſſend erſcheinen oder nicht.

Das älteſte, höchſt merkwürdige Zeugniß für dieſe Gattung von Singſtücken iſt uns in Paul Rebhun's „Suſanna“, einem Trauerſpiel in fünf Acten vom Jahr 1535 aufbewahrt,* in deſſen Textbuche die vollſtändigen Noten und Melodien der jeden Aufzug beſchließenden Chöre mit abgedruckt ſind. Von der geſchmackloſen Eigenthümlichkeit der damaligen Zeit erhält man jedoch den deutlichſten Begriff, wenn man ſich daran erinnert, daß ganze Komödien von Anfang bis zum Schluß in einer und derſelben Melodie

* *Siehe Theater-Revue v. 1835. S. 209.*

(Ton) abgesungen wurden. Obgleich wir viele von diesen seltsamen Weisen aus den Anfangsworten kennen: * so ist doch unseres Wissens keine derselben in ihrem ganzen Umfange, weder dem Text noch der Musik nach, vollständig aufbewahrt, was um so mehr für die Geschichte des lyrischen Dramas zu beklagen ist, als gerade in diesen einförmigen alten Volksweisen der eigenthümliche Geschmack ursprünglich deutscher Musik am deutlichsten sich hätte erkennen lassen. Denn alle dergleichen Singspiele sind älter als die italienische Oper. Jacob Ayrer, Nürnberger Notar, Zeitgenosse und Freund von Hans Sachs, hat in seinem im Jahr 1618 nach seinem Ableben gedruckten „Opus Theatricum“ neben 30 Komödien und Tragödien auch 26 Possenspiele und 10 „schön singets Spile“ gesammelt und zum Theil verfaßt, welche sämmtlich gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland zur Aufführung gekommen, bevor König Heinrich von Polen den Thron verließ und über Venedig und die Lombardei nach Frankreich sich begab. Diesem König Heinrich zu Ehren soll nämlich in Venedig zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts die erste italienische Oper aufgeführt worden seyn. ** Ayrers „schön singets Spile“, die übrigens alle nur nach einer durchgehenden Melodie in gleichem Sylbenmaße abgefaßt sind, und ohne Recitativ und Arien gesungen wurden, sind also jedenfalls älter, als die italienische Oper, *** wenn gleich jene selbst nur als geringe Anfänge deutscher Opernmusik von einigem Kunstwerthe sind.

Ganz abweichend von diesen eintönigen Singspielen hatte sich später, besonders in Dresden, eine andere Art musikalischer

---

* Ebendaselbst S. 221. Gottsched's nöthiger Vorrath S. 149.

** Muratori, Theatro italiano. Verona 1728. Vorrede S. 15 ff. Ottavio Rinaccini's Daphne, Eurydice und Arianna sind von 1596 — 1600.

*** Derselben Ansicht über Ayrers Singstücke ist bereits Lessing in s. Collectaneen z. Literat. Bd. II. S. 212.

Dramen gebildet. Gottſched* nennt Martin Opitzens Daphne (1627) und David Schirmers Paris und Helena (1650) die erſten deutſchen Opern, und behauptet, es haben letztere gleich nach dem Weſtphäliſchen Frieden das Signal zu allen ſpäteren deutſchen Opern gegeben. Erſtere war, von dem churfürſtlichen Kapellmeiſter Schütze in Muſik geſetzt, am Dresdner Hofe zur Feier des hohen Beilagers Johann Georgs I. aufgeführt worden, und darf wohl mit vollem Recht die erſte deutſche Oper genannt werden. Wenigſtens läßt die dichteriſche Behandlung des wohlgewählten Stoffes, die Anordnung und der Versbau der Arien und Chöre auf bedeutende Verbeſſerungen und Fortſchritte der damaligen dramatiſchen Muſik mit Sicherheit ſchließen.**

Paris und Helena aber war, wie eine Menge der in den folgenden Jahren zu Dresden dargeſtellten und von Gottſched mit dem Titel Oper beehrten theatraliſchen Beluſtigungen, kaum mehr als mit Inſtrumentalmuſik und Pantomimen begleitetes Ballet oder Gelegenheitsmuſik, die weniger zur Darſtellung eines längeren dramatiſchen Gedichtes, als zur feſtlichen Ausſchmückung irgend eines einzelnen, allegoriſch ausgeführten Gedankens dienten.*** Bei fürſtlichen Kindtaufen, Verlöbniſſen, Hochzeiten und Geburtstagen mußten Trompeten und Pauken erſchallen, und es war natürlich, daß man zu einer Zeit, wo ſich der Geſchmack für Ringelrennen, Turniere und fade Mummereien faſt verloren hatte, zu geiſtigeren Genüſſen ſeine Zuflucht nahm. Selten aber bildete irgend ein ſchlichtes Carmen oder

---

* Nöthiger Vorrath, S. 185. 205.

** Das Nähere über die Daphne ſ. in der Theater-Revue von 1835. S. 222. Leſſing Collektaneen, S. 220. Bd. II.

*** Selbſt Leſſing (ebendaſ. S. 212) hat ſich durch Gottſched's Verſicherung täuſchen laſſen, wenn er ihm auf gutem Glauben hin nachſpricht, es ſeyen ſchon vor dem Jahre 1678 zu Dresden, Halle, Wittenberg, Wien und Kopenhagen deutſche Opern aufgeführt worden. Leſſing kannte bloß die Titel jener ſogenannten Opern aus Gottſched; ſeine eigene ziemlich dürftige Sammlung Hamburger Opern begann erſt mit dem J. 1695. Vergl. Collektaneen, S. 214.

dramatisches Wechselgespräch die Grundlage dieser Festmusik, die sich von Dresden aus nur nach Magdeburg und Halle hin verbreitet zu haben scheint. Uebrigens blieb Opitzens Daphne für längere Zeit ein vereinzeltes Kunstwerk.

Neben diesem heiteren musikalischen Drama hatte sich aber auch die ernstere Kirchenmusik schon früh Eingang in Deutschland zu verschaffen gewußt. Auch sie wurde in das Gebiet der dramatischen Kunst gezogen. Schon im Jahr 1670 gab Dedekind fünf „neue geistliche Schauspiele, bekwemet zur Musik“ in einer Sammlung heraus. Gottsched * führt diese geistliche aber ziemlich geistlosen Schauspiele wiederum mit Unrecht unter der Rubrik Opern auf. Schon die Titel jener Stücke bezeichnen das Gegentheil. Das dritte Stück z. B. heißt „Sterbender Jesus auf thränenreicher Schaubühne eines blutigen Trauer-Spieles zu schuldigster Erinnerung wehmüthigst vorgestellt.“ Das fünfte ist betitelt: „Theatralisch-poetischer Anhang, zur neuen Kirchenmusik gewisser Sonn- und Festtage eingerichtet.“ Hieraus ergiebt sich zur Genüge, daß diese Musikwerke hauptsächlich zu rein kirchlichen Zwecken bestimmt seyn mochten, und höchstens Cantaten und Oratorien, nicht aber Opern genannt werden können. Dieselbe Bewandtniß hat es mit einer zweiten Sammlung Dedekinds vom Jahre 1676: „Heilige Arbeit über Freud und Leid der alten und neuen Zeit in Music-bekwehmen Schauspielen angewendet.“

So stand es nach der Mitte des vorvorigen Jahrhunderts um die dramatische Musik unseres deutschen Vaterlandes. Ohne Einheit, ohne Gehalt, ohne Geschmack waren die Saatkörner künftiger Größe überallhin ausgestreut, und zum Aufgang einer ächten Nationaloper bedurfte es noch eines einigenden Centralpunktes. Dieser fand sich in Hamburg.

Trotz aller örtlichen Vereinzelung und Geschmacklosigkeit der

* *Gottsched's nöthiger* Vorrath, S. 128.

Dichter wie der Musiker, trotz aller Gegenwirkung sträubsamer Kritiker wurden musikalische Dramen vom Volke den oft genug gehörten Fastnachtsscherzen, läppischen Mummereien und steifen Trauer- und Rührspielen vorgezogen. Selbst die Lust an den bessern Komödien und sogenannten Haupt- und Staatsactionen war fast erkaltet, seitdem Gryphius und Gottsched den beliebten Hanswurst von der Bühne verscheucht und auf den so erledigten Thron einen trockenen, ungelenken und dem größeren Publikum höchst langweiligen philosophirenden Nußknacker gehoben hatten. Jene Französische Accuratesse und Gespreiztheit, jenes leere Wortgepraſſel, jenes Haschen nach fremdartigen Stoffen und heilsamen Sentenzen konnte wenigstens in den niederen Regionen des Volkslebens keinen Anklang finden. Man kann in dieser Beziehung Gottsched und seine Nachahmer die Schul- und Zuchtmeister der Nation nennen. Sie wollten mit aller der öffentlichen Bühne zustehenden Macht aus jedem braven deutschen Krämer einen klassischen Gelehrten, einen Philosophen bilden. Aber dieses unmittelbare Einwirken auf den Verstand der Menge mußte scheitern. Man lachte am Ende mehr über die nutzlose Mühe der Herren Schulmeister, als über ihre steifen Zöpfe und Haarbeutel. Besseren Eingang wußte sich die dramatische Musik durch das Gemüth und Herz des Volkes zu bahnen, nicht weil sie überhaupt menschliche Gefühle und Leidenschaften treuer, als das recitirende Drama zur Anschauung bringt, und dadurch angenehmere Empfindungen erregt, sondern hauptsächlich, weil mit der Opernmusik zugleich Poesie, Mimik, Malerei, Plastik und Mechanik zu einem neuen großen Ganzen sich vereinigte, das den sinnlichen und geistigen Menschen auf den höchsten Grad poetischer Lust zu erheben fähig ist.

Fast an allen deutschen Fürstensitzen, in größeren Handels- und Reichsstädten, und in den besuchteren Badeorten hatten sich zu jener Zeit herumziehende Truppen von Sängern und Sängerinnen, Tänzern und Mimikern angesiedelt. Sie zogen mit *irgend ein paar neueinstudirten* Opern von Ort zu Ort, überall

nur so lange verweilend, als ihnen der Zulauf der neugierigen Menge den täglichen Unterhalt sicherte, oder die damals ungemein strenge Polizei dem oft sittenlosen Völkchen den Aufenthalt verstattete.

So war die dramatische Musik, ohne irgend wo noch festen Fuß in Deutschland gefaßt zu haben, doch überall verbreitet und gern gehört. Im Süden des Vaterlandes herrschte noch immer die italienische Theatermusik; der Norden hatte sich reiner erhalten. Selbst in Dänemark, in Kur- und Liefland liebte man vorzugsweise die deutsche Oper. *

Hamburg, die reichste und mächtigste Handelsstadt des deutschen Nordens, wurde vor allen und auf längere Zeit von Sängertruppen, die unter Leitung tüchtiger Prinzipale wanderten, heimgesucht. Allein gleich den übrigen sich dort herumtreibenden Possenreißern, Seiltänzern und Budenkomödianten, ** mußten auch sie in der auf irgend einem freien Platze der Stadt erbauten leichten Bretterhütte anfänglich ihre hohe Kunst ausüben. Selbst der weltberühmte Magister Johann Veltheim, Direktor der in Hamburg stationirten Bande (wie er sie selbst auf dem Theaterzettel titulirte) churfürstlich-sächsischer Hofkomödianten, ein Mann der studirt hatte, gute Sprachkenntnisse besaß, und sich dadurch unsterblichen Ruhm erworben hat, daß er die

---

* Nöthiger Vorrath, S. 217. 218.

** Diese Gattung scurriler Volksbelustigungen hat sich, selbst neben der großen deutschen und später italienischen Oper, und neben der Neuber'schen Schauspielbühne, in Hamburg erhalten. Unter den nach Veltheim dort eingezogenen Budenprinzipalen waren Spiegelberg und Förster berühmt, auch Borck mit einer „hochfürstlich Waldeck'schen privilegirten hochdeutschen sächsischen Hof-Komödianten-Gesellschaft." Noch später fanden sich preussische, Hessen-Kasseler, holländische, französische und italienische Possenreißer und Mimiker, unter denen Johann Friedrich Lorenz, Prinzipal einer hochfürstlich-Weimar'schen Hofkomödianten-Gesellschaft mit „Haupt- und Staatsactionen, Mordspektakeln" u. dgl. m. großes Aufsehen erregte.

regellose Handwerkszunft der früheren Schauspielerhorden in eine wohlgeordnete, gesittete Gesellschaft umgestaltete, die größtentheils aus seinen alten Schülern und Studenten bestand, — selbst Weltheim mußte zu derselben Zeit seine pomphaften Haupt- und Staatsactionen in der niedrigen Bretterbude auf der Fuhlentwiete in Hamburg darstellen. Höhere Ansprüche, als dieser Künstler, konnten herumziehende Sängertruppen nicht machen. *

Da erfaßte Gerhard Schott, ein graduirter Rechtsgelehrter, welcher späterhin die Rathsherrnwürde erhielt, zuerst den Gedanken, in seiner Vaterstadt Hamburg eine feststehende geregelte deutsche Oper zu begründen. Im Vereine mit dem Licentiaten Lütjens und dem Organisten Reincken erbaute er, größtentheils mit eigenen Geldmitteln, auf dem Hamburger Gänsemarkte, nach der Alsterseite hin, das erste deutsche Opernhaus im Jahr 1678. ** Ihn, den Beförderer wahrer dramatischer Kunst, leitete bei Ausführung seines Unternehmens eine edle, erhabene Idee: Er wollte „die deutsche Dicht- und Singekunst mehr in Aufnahme bringen.“ Die von ihm im Jahre 1693 herausgegebenen „Vier Bedenken von Opern,“ in denen er die harten Anfeindungen, welche die aufblühende Oper von Seiten der damaligen Geistlichkeit *** der bigotten

---

* Wie sehr sittliche Bildung und Kunstgeschmack damaliger Zeit noch im Argen lag, mag die von Vielen als wahr bestätigte Anekdote beweisen, daß, als Weltheim zu Hamburg einst ernstlich erkrankt war, und die letzten Sakramente zu genießen wünschte, die Hamburger Prediger ihm das heilige Abendmahl verweigerten. Flögel Gesch. des Komischen. S. 146. Leider hat diese obscurante Gesinnung sogar auch in der neuesten Zeit bei der ultramontanen Geistlichkeit in Paris gespukt!

** Schütze in der Gesch. des Hamburger Theaters, S. 131., rühmt die äußere Pracht dieses Baues eben so sehr, als dessen große Zweckmäßigkeit. — Das Nürnberger Opernhaus war zwar schon 1667 erbaut, aber erst 1697 wurde dort die erste Oper: Arminius, aufgeführt. In demselben Jahre war auch die Opernbühne zu Augsburg eröffnet worden.

*** Selbst von der Kanzel herab eiferten Hamburgers Prediger

Hanse-Stadt zu erdulden hatte, kräftig zu widerlegen beſtrebt war, beweiſen, daß er neben Bühnenkenntniß auch Genie und wiſſenſchaftliche Bildung beſaß. Sein neues Unternehmen gewährte den zahlreichen Künſtlern und Handwerkern der Stadt zunächſt große Vortheile, Fremden wie Einheimiſchen erhöhte Kunſtgenüſſe, dem reichen Kaufmannsſtand insbeſondere die heiterſte Erholung, und ſo erhob ſich dann die Hamburger Oper, von umſichtigen Männern geleitet, von den angeſehenſten Dichtern und Künſtlern befördert, und mit der größten Pracht damaligen Kunſtgeſchmacks ausgeführt, in kurzer Zeit zu der berühmteſten und wahrhaft größten in ganz Deutſchland.

Die älteſten deutſchen Opernſpiele zu Hamburg haben ſchon längſt mit Recht die Aufmerkſamkeit forſchender Kritiker auf ſich gezogen, ohne daß jedoch, aus Mangel hinreichender Bekanntſchaft mit den Gedichten und der Muſik derſelben, genauere Nachrichten über ſie gewonnen werden konnten, als die, welche hie und da zerſtreute Theater- und Anſchlagezettel an die Hand gaben.

---

gegen die Unſittlichkeit des Opernweſens. Doch hatte die Oper auch ihre kühnſten Verfechter gefunden, und es entſtand ein höchſt intereſſanter literariſcher Krieg. Der Kantor Fuhrmann zu Hamburg ſchrieb ſeinen famoſen Traktat: Die an der Kirchen Gottes gebauete Satanskapelle. Paſtor Reiſſer bezeichnete in ſeiner Theatromania, oder die Werke der Finſterniß ꝛc. die Opernſpiele als heidniſche Gräuel, und ſuchte dieß durch eine Menge Citate aus den Werken der älteſten Kirchenväter ernſtlich zu beweiſen. Hiergegen erſchien die „Theatrophania“ zur Vertheidigung der chriſtlichen, vorzüglich aber muſikaliſchen Opern durch Chriſtoph Rauch.“ Er bewies, daß die Opern mit ihren meiſt heidniſchen Fabeln auf der Bühne zum Schimpf der Götter, mithin zur Ehre Gottes gereichten. Der Streit endete ſonderbar genug damit, daß die theologiſchen und juriſtiſchen Fakultäten zu Wittenberg und Roſtock um responsa pro legitimatione der Hamburger Opern angegangen, drei derſelben Alceſte, Theſeus und Muſtapha wegen Verletzung der guten Sitten und des Anſtandes von der Bühne verwieſen, übrigens aber ſehr billigend über das Opernweſen im Allgemeinen ſich ausſprachen. Vgl. Schott's Bedenken No. 4.

Selbſt Leſſing in den erwähnten Collektaneen zur deutſchen Literatur, S. 212, bekennt, er habe von den erſten Unternehmern und Spielern der Hamburger Opern zur Zeit noch nichts erfahren können, außer daß ihm der Rektor Müller verſichert, ein gewiſſer Rathsherr daſelbſt (Schott) habe die Entrepriſe davon gehabt, und ſie wären an eben demſelben Orte, wo jetzt das neue Theater (Schauſpielhaus, erbaut 1767) auf dem Gänſemarkte ſtehe, aufgeführt worden. Auch Eſchenburg, der ſorgſame Herausgeber der Leſſingſchen Collektaneen, welcher übrigens eine vom Syndikus Klefecker in Hamburg veranſtaltete Sammlung Hamburger Opern vom Jahre 1678 — 1748 in acht ſtarken Quartbänden beſeſſen zu haben verſichert,* bedauerte, daß dieſe älteſten deutſchen Singſpiele, beſonders von Seiten der Sujets, noch nicht diejenige Aufmerkſamkeit gefunden hätten, welche ſie in der That verdienten. Endlich ſcheint auch das, was Wieland in ſeinen Briefen über das Singſpiel Alceſte** hierüber ſagte, jenes Intereſſe nicht zu ſehr angeregt zu haben.

Das Schickſal der von Eſchenburg erwähnten Klefecker'ſchen Sammlung iſt unbekannt. Vielleicht befindet ſie ſich auf der Bibliothek zu Wolfenbüttel, vielleicht liegt ſie aber auch unter den beſtaubten Papieren irgend eines braven Landsmannes vergraben oder iſt ganz verloren. Und ſo würden wir denn, in Ermangelung irgend einer andern Sammlung, neben den wenigen Leſſing'ſchen Notizen, auf die in der Gottſchedi'ſchen Bibliothek zu Weimar erhaltenen ältern Opern und das trockene Regiſter der Werke und Perſonen der Hamburger Opern von 1678—1728 beſchränkt ſeyn, welches der fleißige Kapellmeiſter Johann Mattheſon,*** Legationsſekretair und Canonicus am Dome

---

* Leſſing's Collektaneen, S. 221. 224.

** S. deutſcher Merkur v. 1775., S. 54. 223.

*** Ein äußerſt merkwürdiger Mann. Schon im ſiebenten Jahre ſang er vortrefflich und ſpielte fünf Inſtrumente. Im neunten Jahre trat er gleichzeitig im Dome zu Hamburg mit Orgelſpiel und Geſang, und auf der Opernbühne *in dem Stück* Aeneas auf. Seine erſte Oper Zenobia

zu Hamburg, in ſeinem zur Rettung und Verbeſſerung der Muſik geſchriebenen Zeitblatt „Der muſikaliſche Patriot“ (Erſtes Heft, Hamburg 1728. 4.) aufbewahrt hat. Aber auch dieſer Patriot iſt eine literariſche Seltenheit, und würde überdieß, weil er bloße Titel und Namen enthält, die nähere Bekanntſchaft mit dem Stoffe und Gehalt jener Opern ſelbſt gar wenig fördern.

Um ſo mehr muß es erfreuen, eine in der dramatiſchen Literatur bisher ſo gut wie unbekannte, aus ſieben Quartbänden beſtehende, vollſtändige Sammlung der älteſten deutſchen Opern zu Hamburg (vom Jahr der Begründung 1678 — 1728) auf der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar, der wir bereits die Erhaltung der großen Gottſchediſchen Dramen-Sammlung zu verdanken haben, aufbewahrt zu finden. Sie liegt vor uns.

Man erkennt auf den erſten Blick, daß dieſe nach der Zeitfolge genau geordnete Opernſammlung nicht zuſammen in einem Zuge gedruckt und herausgegeben wurde; ſie beſteht vielmehr aus den einzelnen nach und nach bei Gelegenheit der Aufführungen erſchienenen und zu einer Geſammtzahl von 224 neuen Opern aufgeſammelten Textbüchern, von denen manche im Oktav-Format oder auch mit ziemlich durch den Gebrauch abgenutztem Papier eingeheftet ſind. Erſt ſpäter ſcheinen ſie in beſondere Pergamentbände, denen natürlich die gedruckten General-Titel fehlen mußten, vereinigt worden zu ſeyn. Ein vor jedem Bande eingefügtes, ſehr ſorgſam ausgefülltes, und fortlaufend geſchriebenes Verzeichniß der einzelnen Stücke nebſt ihren Dichtern und Componiſten ſcheint von der Feder des urſprünglichen Beſitzers

verfertigte er im 19ten Jahre, und ſpielte auch hierin mit. Er ſoll überhaupt fünf Opern ſelbſt geſchrieben und in fünfundſechzig neuen Opern als Sänger zu Hamburg mitgewirkt haben. Daneben war er in den Rechten und Staatswiſſenſchaften wohl unterrichtet, und wurde als Miniſterial-Sekretair des niederſächſiſchen Kreiſes auch in diplomatiſchen Angelegenheiten benutzt.

herzurühren, der seinen Namen auf dem Rande der ersten Seite des ersten Bandes neben die Jahreszahl 1722 einzeichnete. Es ist Michael Richey, früher Professor an der Universität zu Greifswalde, dann Professor der Geschichte und griechischen Sprache in seiner Vaterstadt Hamburg und eifriger Mitarbeiter an Mattheson's bereits erwähntem musikalischen Patrioten. Ohne Zweifel war es derselbe Richey, der das oben gedachte Verzeichniß Hamburger Opern in jener Zeitschrift mitgetheilt hatte, und der im Stillen dafür sorgte, daß der Nachwelt noch ein größeres Kleinod als jene trockene Nomenklatur übrig blieb.

Seine unschätzbare Sammlung wurde im Jahre 1834 aus einer zu Hamburg veranstalteten Versteigerung der von Herrn Arnold Schuback daselbst hinterlassenen Bibliothek aus der Privatkasse des jetzt regierenden Großherzogs Karl Friedrich von Sachsen-Weimar für die öffentliche Büchersammlung der Residenz angeschafft, und wird als eine große Seltenheit mit Recht sorgsam daselbst aufbewahrt. Durch sie sind wir endlich in den Stand gesetzt, die ersten deutschen Opern zu Hamburg in ihrer ursprünglichen Form und Gestalt vollständig kennen zu lernen. Soweit es nun eine solche Sammlung bloßer Texte gestattet, und insofern jene für die Geschichte der dramatischen Kunst von einiger Wichtigkeit ist, soll in dem Folgenden eine kurze Charakteristik der merkwürdigsten und ältesten dieser Opern versucht werden. Nur wenig ist im Allgemeinen über die Sammlung gleich hier zu bemerken.

Wem es hauptsächlich darum zu thun ist, den eigenthümlichen Geschmack und Ton der ältesten deutschen Singstücke kennen zu lernen, wer an dem Uranfänglichen der deutschen Oper die Fortschritte der Neuzeit abmessen will, den muß die jenen Dramen zu Grunde liegende Dichtung vor Allem beschäftigen. An sie reiht sich in dieser Beziehung die Musik der Instrumente und der Stimmen, dann auch Dekoration, Maschinerie, Ballet und alles Aeußerliche an. So kann man sich schon einigermaßen darüber trösten, daß von jenen ältesten Opern bloß die Textbücher

vorliegen. Aus den Versmaßen, die Aufeinanderfolge und Abwechselung der Singpartien, aus der ganzen Behandlung eines gewissen Stoffes, läßt sich immer auch auf den musikalischen Werth oder Unwerth dramatischer Musikwerke überhaupt mit einiger Sicherheit schließen. Dagegen ist nicht zu verkennen, daß bei dem gegenseitigen Verhältniß der Dichtung zur Musik der Oper, häufig gerade Letzterer das Uebergewicht zugestanden werden muß. Der Componist wird da ergänzend auftreten, wo vielleicht den Dichter die Fessel der strengen Sprachform hemmte.

Warum übrigens die Richey'sche Sammlung gerade mit dem Jahre 1678 beginne, läßt sich aus der oben bereits erwähnten Gründung einer geregelten, feststehenden Opernbühne, für Hamburg erklären. Selbst in dem reichen Verzeichniß der Opern, welche Gottsched kennen gelernt hatte, kommt keine Hamburger Oper vor dem Jahre 1678 vor. Seit diesem Zeitpunkt aber ist diese hanseatische Opernbühne, im Vergleich zu allen übrigen nach ihr in Deutschland entstandenen, fortwährend die fruchtbarste geblieben. Während Halle, Eisenberg, Weißenfels, später noch Leipzig, Wolfenbüttel, Koburg, Nürnberg, Braunschweig, Altenburg ꝛc. durchschnittlich eine, höchstens zwei neue Opern in jedem Jahre bringen, werden in Hamburg im Durchschnitt vier neue dergleichen Stücke gespielt, ja bisweilen sieben, im Jahre 1694 dreizehn und 1702 sogar sechzehn.

Der Stifter Schott dirigirte abwechselnd seine neue Oper allein oder im Vereine mit mehreren Kunstfreunden, übergab aber dieselbe 1693 an den Kapellmeister Kousser. Später führten Dr. med. Kordes und Organist Bronner, dann zwei Bürger Klausseu und Meyer die Leitung. Nach Schott's im Jahre 1702 erfolgtem Tode übernahm sie seine Wittwe, später seine ferneren Verwandten, bis sie in die Hände einer Gesellschaft von Actionairs kam, an deren Spitze der Conferenzrath von Ahlefeld stand. Dieser Verein machte jedoch schlechte Geschäfte; die Hamburger Oper sank immer mehr und mehr, *und mußte endlich* im Jahre 1738 ihr schon baufälliges

Opernhaus anfänglich der berühmten Neuber'schen Schauspielertruppe abtreten, 1740 aber der italienischen Oper unter Mingotti gänzlich weichen.* Die deutsche Oper zu Hamburg bestand demnach von 1678 — 1738, sechzig Jahre hindurch, während sich die italienische nur dreizehn Jahre, von 1740 bis 1753, kümmerlich erhalten konnte.

Hieraus ergiebt sich, daß die Richey'sche Sammlung nicht bis zum Schlusse der deutschen Oper in Hamburg reicht, vielmehr die zehn letzten Jahre derselben (1729 — 1738) unberücksichtigt läßt. Zwei Gründe mögen es gewesen seyn, welche Richey bewogen haben, seine Sammlung bloß bis zum Jahre 1728 fortzuführen. Einmal, weil um jene Zeit der bereits erwähnte musikalische Patriot Mattheson's erschien, und die besseren Opern der Folgezeit nicht nur aufzählte, sondern auch kritisirte, dagegen Richey bloß eine Sammlung der älteren, unbekannteren Opern zu veranstalten beabsichtigte. Ferner konnte auch der damals gerade erfolgte Einzug der beliebten Neuber'schen Schauspieler in Hamburg, und die Epoche des dadurch bewirkten allmähligen Verfalls der deutschen Oper daselbst den Zeitpunkt bezeichnen, bis zu welchem Richey die ehedem so glänzenden Hamburger Opernspiele auffammelte.

Was endlich die künstlerische Einrichtung und Behandlung dieser Stücke selbst betrifft, so finden sich aus der älteren Zeit meistens reine oder große Opern, d. h. Alles scheint darin gesungen worden zu seyn, selbst Vor- und Nachspiel, die selten fehlten. In der Regel bestanden dann die Singpartien bloß aus Arien und Chören; erst später finden sich auch Duette und Terzette, Recitativ und Ensemble kannte man nicht. Doch schon im Jahre 1686, am Schlusse des ersten Bandes bei Richey, trat die Eigenthümlichkeit der deutschen Oper deutlicher hervor; größere Zwischenpartien wurden bloß gesprochen, und der Gesang wurde mehr vernachläßigt.

* S. Schütze Gesch. d. Hamburg. Theat., S. 139 ff.

In dem Versbau herrscht die größte Ungebundenheit, mitunter Ungeschicklichkeit. Prächtige Ausstattung und mannichfache Abwechselung verbirgt nur mit Mühe die geringe Kunstfertigkeit älterer Dichter, während in der späteren Zeit, besonders seit Postel's Dichtungen, Schwülstigkeit und nach Formen und Ausdruck verzerrte Künstelei immer mehr überhand nimmt. Am beliebtesten ist ein jambisches Versmaß in freier Länge, und meistens gereimt.

Fast durchgängig sind diese Opern in fünf Akte (Handlungen) abgetheilt, welche, wie gewöhnlich, aus einzelnen Scenen (Auftritten) bestehen. Es finden sich jedoch auch dreiaktige Stücke, und dann ist eine Anzahl von 27 bis 30 Auftritten in diesen nichts Außerordentliches.

Die Stoffe wurden größtentheils aus der biblischen Geschichte und der klassischen Götter- und Heldensage der Griechen und Römer entlehnt. Oft sind auch Gegenstände der alten und neuen Geschichte zu Opern benutzt, z. B. „die Verstöhrung Jerusalems“ in zwei Theilen; die Belagerung und der Entsatz von Wien oder Cara Mustapha. Im Allgemeinen hat aber diese ältere Oper die zu musikalischen Dichtungen am meisten passenden Stoffe der Romantik und Idylle, der Geister- und Ritterwelt, weniger benutzt, als rein geschichtliche und altheroische Gegenstände.

Bei der folgenden, nicht kritischen, sondern mehr reflektirenden Betrachtung dieser Hamburger Opern selbst, soll den ältesten, im ersten Bande bei Richey enthaltenen Stücken besondere Aufmerksamkeit gewidmet, dabei aber hauptsächlich auf ächte vaterländische Originalstücke gesehen werden, da Uebertragungen italienischer und französischer Opern, obgleich damals sehr beliebt, für unsere Zwecke geringeren Werth haben müssen.

Erster Band.

1678 — 1696.

Im ersten Bande der Richey'schen Sammlung finden sich neunundzwanzig neue Opern. Er umfaßt nur neun Jahre, in deren jedem durchschnittlich drei Stücke zur ersten Aufführung gelangten. Der angesehenste und fruchtbarste der Dichter dieser ersten Periode ist Lucas von Bostel, neben ihm Elmenhorst, Hintze und Richter. Sechzehn dieser Opern, also über die Hälfte, setzte Johann Wolfgang Franck in Musik, neun Strunck; außer ihnen sind noch die Componisten Förtsch und Theil hervorzuheben.

1678.

Das erste Jahr brachte vier neue Stücke. Der Titel des ältesten ist:

Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. In einem Singspiel vorgestellet. (Ohne Druckort und Jahreszahl.)

Schon früher war man darin einverstanden, daß diese Oper die erste auf der von Schott errichteten Bühne Hamburgs gewesen sey; näher aber kannte man sie damals nicht. Weder Dichter, noch Componist haben sich auf dem Buche genannt. Freiesleben indessen vermuthet bereits, daß dieses Stück vom Kapellmeister Theil componirt sey. In Richey's handschriftlichem, vor dem Titel des ersten Bandes seiner Sammlung eingeheftetem Verzeichniß ist Theil als Componist bestimmt bezeichnet, während der Dichter dieser Oper auch ihm unbekannt geblieben zu seyn scheint. Schütze, in der erwähnten Geschichte des Hamburger Theaters, bezeichnet jedoch Richter, einen kaiserlich gekrönten Poeten, als Verfasser desselben. Letzteres bestätigt auch Eschenburg.

Die Perſonen des Stücks ſind ſo aufgeführt: „Vorrede: Die vier Elemente, Feuer, Erde, Waſſer, Luft. Im Spiel: Jehova, Salvator, Juſtitia, Miſericordia; Angel; Adam, Eva Lucifer, Belial, Legis, Sodi, die Schlange. Hierüber: Chorus Coelestium und Chorus Diabolorum.“ Der Schauplatz iſt der Himmel, der Edens-Garten, das Rauhe-Feld und der Abgrund.

Der Stoff iſt zwar ein ziemlich trivialer, nämlich der Sündenfall; dennoch muß es als höchſt bedeutungsvoll betrachtet werden, daß die erſte große Hamburger Oper, gleichſam als wollte ſie in ihrer ferneren Ausbildung den ganzen Kreis der erſchaffenen Welt umfaſſen, mit der erſten und wichtigſten Scene der Schöpfung die neue Bühne eröffnete. Liegt doch in dieſem Stoffe ein ebenſo Univerſales, ein rein Menſchliches, allgemein Ergreifendes, wie in der ſpäterhin ſo oft benutzten Fauſtſage. Und wirklich muß jene Urfabel das damalige Geſchlecht ungemein angeſprochen haben, denn ſie erſchien in der Folge faſt in allen dramatiſchen Geſtalten, beſonders als gemeine Poſſe, in welcher zwiſchen Engeln und Teufeln der zotige Pickelhäring mit der Pritſche ſich umhertrieb.

Die gedachte fünfaktige Oper aber iſt künſtleriſch gut behandelt, und hat durchweg eine rein ſittliche Tendenz. Oft ſind ſogar die eigenen Worte der heiligen Schrift den Betheiligten in den Mund gelegt. Scenen und Geſänge folgen in regelrechter und anmuthiger Reihe. Die Handlung ſchreitet raſch vorwärts.

Im Vorſpiel entwickeln ſich aus dem „unförmlichen Chaos“ und dem Streite der Weltkräfte die vier Grundelemente. Ein jedes derſelben preist in einer kurzen Arie ſeine Macht; zuletzt vereinigen ſie ſich zu einem Schlußgeſang, nach welchem das Feuer ſich an das ſchauluſtige Publikum mit den beſcheidenen Worten wendet:

Ihr Edlen dieſer Stadt!
Die ſie anſtatt der Stützen hat,
So laſſet dann die hohe Gunſt
Ermuntern die angeſtimmte Kunſt;

Damit ſie ſich zu euren Ehren
Läßt künftig ferner hören.

Der erſte Akt ſpielt im Himmel, der zweite in der Hölle, die folgenden wechſeln mit beiden. Im erſten Auftritt erſcheint ein Engel, welcher den Lucifer, der bisher den Himmel als ein Gott mit bewohnt hatte, in den hölliſchen Abgrund hinabſtößt. Jehova, der „in einer hellen Machina“ erſcheint, iſt in der zweiten Scene unter dem Geſang der Engel damit beſchäftigt, den erſten Menſchen zu formen. Der Dichter hat nicht angegeben, auf welche Weiſe dieſes Kunſtwerk vor ſich gegangen ſey. Genug, Adam ſpringt munter und guter Dinge plötzlich hervor, und begrüßt die Welt mit denſelben plumpen Worten, wie die nach ihm vor den Augen der Zuſchauer erſchaffene Gattin:

O noch nie erblickte Sachen,
Die mich ganz erſtarret machen!
Himmel! Erde! Thiere! Meer!
Ja das große Gottes-Heer! —
Was bekomm' ich in's Geſicht?
Leb' ich, oder leb' ich nicht?

Voll ächt romantiſcher Motive iſt der zweite Akt. Lucifer will ſich über den Verluſt des Himmels tröſten, fängt tüchtig zu ſchmähen an und ruft endlich die hölliſchen Mächte zu furchtbarer Rache auf:

Hölliſche Flammen!
Zieht euch zuſammen;
Helft mir die himmliſche Veſte durchdringen
Und plötzlich bezwingen
Ihr Helden 'raus!
Ihr Häupter unſrer Schaaren!

Aus Berg und Thal, aus Nebel und Moor brechen die *grauſigen Dämonen* hervor. Satan begeiſtert ſie zur teufliſchen

Rache. Schon wollen ſie fortſtrömen, da hemmet die Schlange Sodi der Ungeſtümen Wuth. Sie räth zu liſtigem Ueberfall, und übernimmt es ſelbſt, das ſchwache neugeſchaffene Weib zum verbotenen Genuß des verhängnißvollen Apfels zu verführen.

Im dritten Akt iſt dieſe Scene im Paradies durchgeführt. Ueber das Gelingen ihres verruchten Planes ſtimmen die teufliſchen Courtiſans, die ſich übrigens unter einander mit „monsieur“ anreden, einen Triumph-Geſang an, der ſich in grotesk-karrikirter Muſik vortrefflich ausgenommen haben mag.

1.

Triumph! hi! hi!
Nun ſind ſie gefallen
In hölliſche Krallen:
Triumph! hi! hi!

2.

Triumph! hi! hi!
Wer will ſie erretten,
Aus unſeren Ketten?
Triumph! hi! hi!

Wenigſtens dem Texte nach iſt der vierte Akt der dürftigſte. Vielleicht hat hier die in ſanfteren, klagenden Tönen ſich bewegende Muſik dichteriſche Mängel verdeckt. Die himmliſchen Heerſchaaren trauern über den Verluſt der menſchlichen Urtugend. Zum Beſchluß ſteigt eine „große Machina“ mit den Engeln empor.

Dieſelbe große Machina wird im letzten Akt wieder „erdwärts dirigirt,“ und nachdem der Herr durch die Gerechtigkeit die erſten Verhöre mit dem gefallenen Menſchenpaare angeſtellt hat, werden beide mit der Schlange zugleich „verflucht und auf das rauhe und dornichte Feld aus dem Edens-Garten verſcheucht,“ bis endlich Salvator (*Chriſtus*) „*in einer ſonderlich* hellen Machina“ die Menſchen

durch die himmlische Liebe tröstet, rettet und der Unsterblichkeit und ewigen Wahrheit entgegen führt. Die Engel stimmen zum Preise des Höchsten einen Schlußchor an.

Man wird zugeben, daß dieser einfache Stoff dichterisch ebenso gut aufgefaßt, als mit Geschicklichkeit dramatisirt ist. Natürlich mußte den ersten Unternehmern der Hamburger Oper ganz besonders darum zu thun seyn, einem hochedlen Senat und der bigotten Geistlichkeit zu zeigen, daß die Oper die Sittenlosigkeit damaliger Budenkomödien verabscheuen, vielmehr zur moralischen Besserung des Volkes selbst das Nützlichste mit beitragen wolle.

Diese fromme Tendenz tritt in dem vorliegenden und den zunächst nachfolgenden Stücken fast zu deutlich hervor. Die freie Kunst wird gefesselt und dient irgend einem guten Staatszweck zum Mittel. Es ist nicht die Schönheit, sondern die Nützlichkeit, nach welcher der Werth eines Dichterwerkes bemessen wird. Und so ist denn auch das alte Drama in Hamburg krämerhaft geworden.

Bemerkt muß jedoch hiebei noch werden, daß auch für scenische Ausschmückung des Stückes genügend gesorgt worden seyn mag. Dieß beweist schon die mehrfache Erwähnung von Maschinen, großen, kleinen, hellen und düsteren, deren Einrichtung und Gebrauch übrigens ziemlich unverständlich bleibt. Sehr unwahrscheinlich aber ist die fabelhafte Vermuthung, die Schütze a. a. O. aufstellt: die ganze Bühne sey in zwei Theile getrennt gewesen, oben der Himmel, unten die Hölle; und der Zweck der erwähnten „großen Machina“ sey kein anderer, als eine Verbindung zwischen beiden Hälften der Bühne herzustellen. Dieß ist eine Täuschung. Es können die Maschinen nichts weiter gewesen seyn, als einfache Flugapparate; für die höheren Gottheiten, wie Jehova und Salvator, wahrscheinlich größer und mit blendenden Lichtern illuminirt.

Orontes, der verlohrene und wiedergefundene Königliche Printz aus Candia, in einem Singe-Spiel vorgeſtellet.

Die zweite Oper deſſelben Jahres hat einen von dem vorigen Stücke ganz verſchiedenen Charakter. Sie iſt in drei ſehr langen Aufzügen eine eigenthümliche Zuſammenſetzung von opera seria und opera buffa. Auch der Stoff iſt nicht rein heroiſch; neben den Helden Orontes, Arion, Armidorus und Sidonius kommen eine Menge alter Götter, daneben auch ein Hofnarr, ein Mohr, Soldaten, Pagen und Bootsleute vor. Der unbekannte Dichter ſcheint es beſonders auf die bunteſte Mannichfaltigkeit und äuſſeren Glanz abgeſehen zu haben. Und es mag ſelbſt Strunck's muſikaliſchem Genie ſchwerlich gelungen ſeyn, Einheit und Geſchmack in dieſes Chaos von Begebenheiten, Gefühlen und Charakteren zu bringen. Es ſcheint übrigens in dieſem langen Stücke ſchon manche Scene bloß geſprochen worden zu ſeyn; die Geſangpartien ſind nur äußerſt ſpärlich angebracht.

Am Schluſſe einer breiten Inhaltsanzeige und hiſtoriſchen Expoſition, wie ſie dieſen älteren Opern überhaupt eigenthümlich ſind, bemerkt der Dichter, ſein Text ſey aus dem Italieniſchen entlehnt, und nur Weniges habe er aus gewiſſen Gründen geändert. Indeſſen hat der deutſche Herr Redakteur eine Menge Plattheiten, Schimpfworte, Zweideutigkeiten und Witzeleien eigenhändig eingeſchoben, die recht gut hätten wegbleiben können.

Nach dem Prolog wird ein Tanz gehalten „von Wilden und zuweilen von ſechs Liebesgöttern; nach dem erſten actu von Statuen, nach dem andern von Bootsleuten, nach dem dritten von Pagen. Veränderungen des theatri: ein Luſtgarten, der königliche Vorhof; das königliche Zimmer, Jupiters Thron, Plutus Reich, der Seehafen mit der Feſtung Candia, ein Kampfplatz, der Wald.“

Der merkwürdigſte, aber etwas gemeine Charakter des Stücks iſt Gorgolio, der Hofnarr, wahrſcheinlich ein italieniſches Werk, deutſch zugeſtutzt. Er ſtottert.

Wenn ich werd' ein König werden
Will ich ba — ba — bannen von der Erden
Die zu hoch beta — ta — tagten.
Denkt doch wie vergnügt wir wären,
Wenn der Tod und a — a — alte Mähren
Dieſe Welt nicht pla — pla — plagten.

Ich möchte mich zu to — to — tode lachen,
Wenn ich dich hier und da beſchau',
Ey ſeht mir doch die ſchö — ſchö — ſchöne Sachen!
Pfuy ſcher dich we — we — weg, du Sau!
Du reuchſt nach Biſam wie die A — a — a — apotheken,
Da man den Dre — re — re — reck pflegt hinzuſtecken.

Die Hofdame Romilda ſcheint nicht viel beſſerer Art zu ſeyn:

Hier iſt mein Herz; es mag ein Jeder kommen,
Nur Mahler und Poeten ausgenommen,
Wem iſt es nicht bewußt,
Daß Wechſel bringet Luſt.

Der glückſeelig-ſteigende Sejanus, in einem Sing-Spiel vorgeſtellet, und

Der unglücklich fallende Sejanus, vorgeſtellet in einem Singe-Spiel.

Der Stoff dieſer beiden großen Opern iſt der römiſchen Kaiſergeſchichte entlehnt. Sejanus trachtet nach Tiberius Krone. Germanicus, Agrippina, Livia treten auf. Aber ſonderbar genug war auch dieſe, wie faſt alle übrigen Opern der früheſten Zeit, nicht ohne einige bloß allegoriſche Figuren, hier die Klugheit, das Glück und die Heuchelei, welche die Fäden der dramatiſchen Handlung, anſcheinend nur zu ihrer Kurzweil und

Ergötzlichkeit, beliebig lenken und fortspinnen, oder verwirren und abschneiden.

Im ersten Theile finden sich drei verschiedene Chöre, der Soldaten, der Feuerlöscher und der Gärtner. Der zweite Theil ist durch ansehnliche Ballets ausgeschmückt. — Länger bei diesen, übrigens auch im Versbau und Reim besser gehaltenen Stücken zu verweilen, wird nicht nöthig seyn, da der unbekannte Vorredner selbst gesteht, beide Opern aus dem Italienischen des berühmten Nicol. Minati übertragen zu haben. Die Hauptquelle der geschichtlichen Handlung ist Tacitus.

1679.

Das zweite Jahr der Hamburger Opernbühne brachte wieder vier neue Opern, von denen zwei der biblischen Geschichte, eine der griechischen Heldensage entlehnt, die vierte aber eine selbstständige deutsche Erfindung ist. Sämmtlich sind sie von Johann Wolfgang Franck, dem fruchtbarsten Componisten dieses Jahrzehends, in Musik gesetzt. Die Dichter dieser Opern sind nicht genannt.

Die beiden biblischen Opern: David, und die Maccabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen bieten wenig Bemerkenswerthes dar, obschon sie mit großem Aufwand von Personen und Maschinerie in Scene gebracht sind. So kommt im Prolog des letzten Stückes vor „die Kirche mit einer Strahlenkronen von zwölf Sternen, den Mond unter den Füßen, mit hellem Scheine bekleidet,“ ferner „ein Drache mit sieben Köpfen und zehn Hörnern,“ welcher die Kirche zu verschlingen droht, aber vom Erzengel Michael, der in einer Maschine vom Himmel herabfährt, in sein „verfluchtes Loch“ hinabgestoßen wird. Prächtige Tempelaufzüge und Opfermahle beschließen die Akte.

Andromeda und Perseus, oder die gerettete Unschuld, componirt von Joh. Wolfg. Franck.

Eine große heroische Oper, der bekannten Fabel des Ovid nachgebildet und zunächst aus dem französischen Original des Corneille übersetzt. Für unsere Zwecke ohne Werth.

Don Pedro oder die abgestrafte Eifersucht, in einem Singspiel dargestellet.

Dieß ist die erste komische Oper der Hamburger Bühne, componirt von dem thätigen Franck. Das Arrangement ist nicht ohne Bühnenkenntniß und Witz. Der scherzhafte Prolog steht, wie gewöhnlich, nur in lockerem Zusammenhange mit dem Stück, in welchem zuerst Cupido „in einem eisernen Küraß und zu Pferde auf's theatrum kommt, etliche kleine Tambours bei sich zu Nebenläufern hat", umherreitet und singet:

Ich bin des Krieges satt,
Weil man vor alle Mühen
Und Hin- und wieder Ziehen
Doch nichts zu Lohne hat. ꝛc.

Darauf fährt Mars „auf einem Wagen mit Feldstücken, Fahnen, Schwerdtern, Spießen ꝛc. beladen, auch im Harnisch" aus den Wolken herab. Er klagt ebenfalls über seine unbelohnte Thätigkeit:

Es ist gewiß, die Waffen,
Die haben in dem Krieg
Das Wenigste zu schaffen —
Die Feder giebt den Sieg.

Cupido steigt bei der Ankunft des Kriegsgottes höflichst vom Pferde, giebt es seinen kleinen Tambours zu halten und empfängt Martem mit der größten Höflichkeit. Auch Fama steigt aus düsterem Gewölk herab und verkündet mit weitschallenden *Trompetenstößen die* Ankunft des Friedens, der aus der innigsten

Freundſchaft der beiden bereits erſchienenen Götter entſpringt. Sie geben demnach ihre bisherigen Funktionen auf: der Liebesgott wird Maler und der Gott der Feuerſchlünde und Percuſſionsgewehre wird Schmiedegeſell bei Vulkan. Cupido's Gefolge bildet den Schlußchor dieſes Vorſpiels:

Wohl denn verändern ſich irdiſche Sachen;
Wechſelt der Himmel auch ſelber ſein Licht,
Wird man uns wirklich nichts Neues hier machen
Sonderlich wenn es an Mitteln gebricht.

Folgender Stoff iſt in drei Acte vertheilt. Adraſte, ein franzöſiſcher Edelmann, bringt mit ſeinem Diener Hali und einer Handvoll Muſikanten ſeiner geliebten Iſidore, der griechiſchen Sclavin eines gewiſſen Don Pedro, in der Frühe ein Ständchen. Der eiferſüchtige Pedro entdeckt ſie, und verſcheucht die Geſellſchaft durch Prügel. Man ſinnet auf neue Liſt gegen ihn. — Hali kommt als fremder Tänzer mit einigen Dienern in Iſidorens Zimmer, als ſie eben Pedro's Strafpredigten hören muß. Nachdem auch dieſes Rencontre für Adraſte ohne Erfolg geblieben iſt, ſchleicht er ſich als Maler ein. Zugleich erſcheint der loſe Hali als Cavalier, zieht den Alten auf die Seite mit allerlei Schnurpfeifereien, und Adraſte gewinnt Zeit, ſich mit der Schönen zu verſtändigen. Im letzten Akte flieht Climene, Schweſter Adraſte's und angeblich ſeine Gattin zu Pedro's Füßen, um vor den Zudringlichkeiten ihres Gemahls ſicher zu ſeyn. Sie iſt in einem großen und dichten Schleier gehüllt. Nur mit Mühe gelingt es dem Pedro, die aufgebrachten Eheleute wieder zu vereinigen; er führt im Triumph Climenen dem Adraſte in die Arme. Indeſſen hat ſich aber die ſchöne Griechin unter Climene's Schleier verborgen und — Pedro hat ſich ſelbſt geprellt. Ein Mohrenballet mit Chor beſchließt das heitere Stück.

Erſtlich ſpielt man mit Gebehrden,
Kann man denn zum Maler werden —

Ey, ſo ſcheint's ſchon halb gethan.
Endlich kann man durch das Spielen
Die verlangte Gunſt erzielen,
Und ſo geht's vollkommen an.

1680.

In dem dritten Jahre wurden bereits ſieben neue Opern gegeben. Die Namen der Dichter ſind nicht bezeichnet; unter den Componiſten ſind jedoch Strunck und Franck genannt.

Alceſte, in einem Singe-Spiel vorgeſtellet, componirt von Johann Wolfgang Franck,

iſt ohne Zweifel die beſte Produktion dieſes reichen Jahres, obſchon ſie nach einem franzöſiſchen Original bearbeitet zu ſeyn ſcheint; auch erregt ſie beſonders deßhalb ein literargeſchichtliches Intereſſe, weil ſie eine jener drei Opern iſt, welchen die hochgelehrten Fakultäten zu Wittenberg und Roſtock wegen ihres angeblich ſchädlichen Einfluſſes auf die Sitten des Volkes das Todesurtheil ſprachen. Eine Vergleichung des urſprünglichen und des verbeſſerten Textes, welche in der Richey'ſchen Sammlung beide enthalten ſind, ſetzen uns in den Stand, darüber genauer zu urtheilen, ob jene alten Herren Profeſſoren einen gerechten Spruch gefällt haben oder nicht. Sollten wir jedoch in zweiter Inſtanz entſcheiden, ſo müßten wir das vorige Urtheil lediglich beſtätigen, wäre nicht inzwiſchen eine Verjährung von einhundert und ſechzig Jahren eingetreten, binnen welcher ſich der Geſchmack des Publikums eben ſo ſehr, und der Maaßſtab der Kunſtrichter geändert hat. Wenige Proben werden dieß rechtfertigen. Cephiſa, der Alceſte Staats- und Ehrendame, ſingt nach dem erſten Texte ſehr naiv, zu einem Hofdiener ſich wendend:

Wenn ich wechſel' in dem Lieben,
Findeſt Du was Neues dran?

Sag', wer iſt beſtändig blieben?
Wechſelt doch faſt Jedermann.
Wenig Jungfraun ſind zu finden,
Die ſich ſtets an Einen binden.
Du haſt mich's Wechſeln erſt gelehret,
Drum wird es Dir zum Lohne jetzt beſcheeret.

An der Stelle dieſer in der That etwas frivolen Worte ſteht im verbeſſerten Texte:

Unbeſtändigkeit im Lieben
Wird den Mädgens nachgeſagt,
Aber Wer iſt treu geblieben,
Wenn man bey den Männern fragt?
Sind wir von der Treu entfernet:
Haben wir's von euch gelernet.

Solchen Scherzes kann eine verliebte Hofdame gegen ihren Galan ſich ſchon bedienen, ohne in den Ruf einer Griſette vor dem hörenden Publikum zu gelangen. Jene freut ſich ihres lokkeren Lebens und ſucht es gegenüber dem Geliebten mit Vernunftgründen förmlich zu rechtfertigen. Sie ſcheint aus Ueberzeugung ſchlecht zu ſeyn, und dergleichen Subjekte ſollten die Bretter nicht betreten. Der verbeſſerte Text verbirgt vielleicht dieſelbe Wahrheit nur hinter verhüllendem Schleier.

Als originell heben wir folgendes Trinklied noch hervor:

Puff! Puff! Puff! mag ich nicht hören;
Glu! Glu! Glu! gefällt mir wohl!
Denn da kann ich mich nicht wehren,
Wenn ich tapfer gluckern ſoll.
Ha! das iſt mein tauſend Leben,
Dieſem hab' ich mich ergeben!

Runda! Runda! tapfer ſingen
Und das tra tra tra ra ra,

Wo die hellen Gläſer klingen.
Da geht's luſtig! Sa! Sa! Sa!
Dieſes iſt mein tauſend Leben,
Dieſem hab' ich mich ergeben!

Trotz oft pedantiſcher Textveränderungen hat der ſorgſame Redakteur für nöthig geachtet, in einer ungemein langen und gelehrten Vorrede ausdrücklich zu bemerken: „Er ſchreibe als ein Poet, und glaube wie ein Chriſt. Jede Sache ſtelle er mit ihren eigenthümlichen Farben für, nicht um Jemand zu verführen, ſondern für den Fall zu verwahren, weil die Blindheit der Heiden nicht bemäntelt wird.“ O über die bemäntelte Blindheit!

Sein ſelbſt Gefangener, von Heinrich Hintze.

Der Componiſt dieſer komiſchen Oper iſt nicht genannt. Aber ſchon die Auswahl und Behandlung des Stoffes iſt ein Zeichen des Fortſchrittes.

Federik, Kronprinz von Sicilien, liebt Laura, die von ihrem Vater, dem König von Neapel, bereits für Prinz Rudolph von Salerno beſtimmt iſt. Im Turniere erſticht der glühende Federik ſeinen Gegner und ſucht in einem nahen Walde Schutz vor den ihn verfolgenden Reiſigen des Königs. Jodelet, ein munterer Bauerburſch, findet den abgelegten Waffenſchmuck des Prinzen, wird aber deßhalb von den ausgeſendeten Leibgardiſten für den Verbrecher gehalten und, nachdem ſich der tölpiſche Jodelet als Prinz komiſch und verlegen genug bei Hofe benommen hatte, in einem Kerker derſelben Burg verwahrt, in welcher Federik, als Juwelenhändler von Rudolphs Schweſter Iſabella freundlich aufgenommen, die Aufſicht über die Gefängniſſe zu führen hatte. Jodelet, der ſich am Ende ſelbſt für den Prinzen hält, wird frei gelaſſen, um im Namen Federiks um die Hand Laura's zu werben. Aber erſt nachdem auch *Eduard, Federiks* Bruder und Geſandter zu Neapel, für den

Mörder ſich verwendet, beſänftigt ſich des Vaters Zorn; Iſabella und Laura reichen den edlen Brüdern die Hand.

Ein großer Jägerchor eröffnet den erſten Act. Diana erſcheint mit ihren Nymphen, ſcheucht die luſtigen Jäger aus ihrem Gebiete und hofft, heute beſſeres Wild als Haſen und Rehe zu erlegen:

Die Liebe läßt ſich hier erjagen;
Und ob man ſeinen Feind gleich kennt,
So will's doch Niemand von ſich ſagen,
Bis man ſich Schwager, Bräutgam nennt. *

1681.

Vier neue Opern im vierten Jahre der Hamburger Bühne, ſämmtlich componirt von Joh. Wolfgang Franck, enthalten nicht viel Bemerkenswerthes.

Charitine, oder die Göttlich-Geliebte,

iſt nach unſerem Verzeichniß gedichtet von dem eifrigſten Vertheidiger des Operuſpieles, dem Pfarrer Elmenhorſt zu Hamburg, der jedoch mehr Talentrie zur Theoder Oper, als zu praktiſcher Ausübung der Kunſt ſelbſt bewährt. Bei einem Aufwand von ſechs Göttinnen in Maſchinen, 17 ſingenden Perſonen und zwei ſtarken Chören, der Himmliſchen und der Irdiſchen, bietet die gedehnte Handlung dieſes Stückes geringes Intereſſe. An Pomp und ſceniſcher Ausſchmückung fehlt es übrigens auch dieſer Göttlich-Geliebten nicht. So fährt Venus auf den bewegten Wogen des Meeres in einer niedlichen „Muſchelſchulpe", während der Sonnengott in einer großen Maſchine, eben ſo Nemeſis in dichterem Gewölke herabſchwebt und gewaltige Blitze auf die Erde ſchleudert. Zuletzt erſcheint der Friede in einem Regenbogen.

Viel origineller aufgefaßt und mit großer Kunſt durchgeführt iſt eine geiſtliche Oper deſſelben Jahres.

* Dieſer Stoff erſchien vor einigen Jahren wieder neu bearbeitet auf dem théatre française. d. H.

Die Geburt Christi, componirt von J. W. Franck.

Altchriſtliche Legende und heidniſche Fabel bilden die bunteſte Moſaik. Die heilige Jungfrau, Joſeph, Herodes; Pythia, Apollo's Prieſter; Engel, Hirten, Krieger, Mohrenkönige ſind die Elemente dieſes wunderbaren Stücks. Apollo in einer feurigen Wolke, fährt aus der Gruft ſeines Orakeltempels zum Himmel empor. Die alte, ehrwürdige Pythia ſtürzt raſend aus dem Tempel, die Pforten gewaltig hinter ſich zuſchlagend:

Alles! Alles iſt verloren!
Ach! Apollo weichet nun.
Dieſes Kind, das jetzt geboren,
Wird ihm alles Leid anthun.
Dieſes wird ſein Reich verheeren
Und den Tempelbau zerſtören!

Aber nicht genug, daß der weiſeſte der Götter, der allverehrte Weiſſager des Menſchengeſchlechts der Gewalt des neuerſtandenen Erlöſers weichen muß; auch die übrigen Gottheiten fühlen ſeine Uebermacht:

1.

Was, wir ſehen's klar vor Augen,
Daß Apollo nichts kann taugen,
Auch der große Jupiter
Iſt nicht mehr des Himmels Herr!

2.

Juno, Venus ſind nichts nütze.
Mars braucht ſelbſt, daß man ihn ſchütze,
Und der hinkende Vulkan
Iſt ſchon längſten ausgethan.

3.

Pallas und Diana weichen,
Und die Probe wird es zeigen,
Daß der Götter Majeſtät
Heute noch zu Grunde geht.

Der Gedanke an ſich iſt eben ſo neu, als großartig. Auch in den einzelnen Charakteren iſt das Stück gut durchgeführt. Dolabella, ein „Contributions-Verwalter zu Bethlehem,“ Joſeph und Maria ſind die Hauptfiguren. Zum Beſchluß werden mehrere Tänze von Kameeltreibern und Bürgern, „die ihre Contribution bezahlt haben,“ aufgeführt.

Die zunächſt folgenden Jahre bringen hauptſächlich hiſtoriſche große Opern: Hannibal, Attila, Diocletian, Veſpaſian, ſämmtlich componirt von dem fruchtbaren Franck.

1683.

Theſeus, aus dem Franzöſiſchen überſetzt. In die Muſik gebracht von N. A. Struncken.

Der Oper geht vorher eine poetiſche Vorrede in drei Auftritten, welche übrigens mit dem Stück ſelbſt in gar keinem Zuſammenhange ſteht, und auf eine originelle Verherrlichung der Stadt Hamburg als (Hammonia perſonifizirt) abzweckt. Uebrigens iſt dieſes Vorſpiel zu ſpaßhaft, um es ganz zu übergehen.

„Der Schauplatz ſtellt vor die Elbe (Albula) mit ihren altdeutſchen Anwohnern, Markomannen, Seduſen, Longobarden, Hermonduren, Semnonen, Anglen, Foſer, Cimbern ꝛc. in alter Volkstracht, mit ihren unterſchiedlichen Schild-Wapen.“

Zuerſt fordert die Elbe ihre Völker zum Preis der weltberühmten Hammonia auf:

Daß der Krieg, der Menſchenwürger,
Stöhre niemals ihre Ruh,
Und Hammoniens trautſte Bürger
Ihre Tage
Ohne Plage
Ohne Trübſal bringen zu.

Plötzlich fliegt Merkur von Griechenlands fernem Parnaß herbei, und iſt bereit, mit der Albis im Bunde, Hamburgs Handelsglück zu befördern:

Du durch ſchiffereiche Wellen,
Ich durch unverdroſſenen Fleiß
Meiner treuen Kaufgeſellen.

Aber mit dieſen Hamburger Ladendienern iſt es noch nicht abgemacht, auch Apoll und die Muſen, Venus, Ceres, Bacchus und Mars kommen in Maſchinen an der Elbe Strande an, denn ſie ſind durch

Die wilde Sarazen'ſche Bruth
Der wüſten Türken wüſte Wuth (!)

vom Helikon vertrieben, und wollen ſich im Norden neue Sitze gründen. Ceres bringt „Brod und Bier,“ Bacchus „die ſüßen Reben,“ und ſo laſſen ſich die Götter, nachdem ſie den Kriegsgott, das „Unglücksthier,“ vertrieben, in Hamburg nieder. Zum Schluß müſſen ſogar die alten Deutſchen in zottigen Bärenfellen Ballet tanzen. Darauf beginnt Theſeus und die Scene ſpringt plötzlich von der Nordſee nach Athen über.

Die Oper ſcheint durchweg gut bearbeitet, nur ſind hie und da zu große Stücke des franzöſiſchen Originals ſtehen geblieben, eine unſelige Manier, die in jener Zeit ſehr beliebt geweſen zu ſeyn ſcheint, da ſie ſich auch in den proſaiſchen Dramen faſt zur Ungebühr vorfindet. Arkus, ein Athener, ſagt zur Prinzeſſin Aglea von Griechenland:

Es iſt mir aufgetragen
A vous, Madame, zu ſagen
De par le Roi,
Daß er zur Mariage
Noch hat courage,
Und auch zum Pfand
Will geben ſeine Hand
Avec la foi.
Wie, macht die Gunſt, euch offerirt,
Euch denn ſo étonnirt ꝛc.

Auch dieſer Theſeus iſt ſpäter aus unbekannten Gründen als unſittlich verboten worden. Er war mit der größten Pracht in Scene geſetzt. Triumphzüge, Gefechte, Opfermahle und Hoffeſte kommen in Menge vor. Die „Zauberin Medea“ würzt das Ganze mit ihrer „ſchwarzen Kunſt.“ Sieben große Chöre, und ſechs Ballets von alten Deutſchen, Soldaten, Athenern, Prieſtern, Schäferinnen und Hoflenten ſchließen die einzelnen Aufzüge.

Semiramis, die Aller-Erſte Regierende Königin, componirt von Strunck.

Saturnus, Jupiter, Aurora, Verhängniß, Wolluſt, Veränderung und Beſtändigkeit treten in Maſchinen auf, außer ihnen noch zwölf Hauptperſonen und Chöre des Pöbels und der Jäger. Tänze der verſchiedenſten Art zieren auch dieſe Oper, z. B. die der Faßbinder, verliebten Kinder, Geiſter und Jäger. Der Schauplatz iſt Babylon. In der erſten Scene hält Semiramis „auf einem hohen Kammeel ihren ſiegreichen Einzug in die Reſidenz und zwar à la mode unter Löſung der Feuerſtücke, auch Pauken- und Trompetenſchall.“ Dieſe Oper zeichnet ſich ferner durch zauberiſche Metamorphoſen und allerlei Geiſterſpuk aus; wandelnde Roſenſträuche werden in liebliche Tänzerinnen, alte Damen in feuerſpeiende Lanzen verwandelt u. dergl. ſpaßhafter Unſinn mehr. Daneben nimmt es ſich ziemlich barok aus, wenn der Text von ſteifen politiſchen Sentenzen und weiſen Sprüchlein wimmelt, die geſperrt gedruckt ſind und bisweilen auf Hamburger Lokalitäten beißende Anſpielungen enthalten, z. B. auf den ſchon damals berüchtigten Jungfernſtieg:

Am Waſſerphrat
Der neuen Stadt,
Woſelbſt ihr nicht ſo leicht
Euch könnt von einer Freundin trennen
Die euch, *wenn's ſchummert*, nicht will kennen.

1684.

Nur zwei neue Opern kamen in diesem Jahre zur Aufführung:

Der hochmüthige, gestürzte und wiedererhobene Crösus, gedichtet von Lucas von Bostel, componirt von Förtsch.

Das unmöglichste Ding, in einem Singspiel vorgestellet, componirt von demselben.

Letzteres ist eine komische Oper, in deren Vorrede sehr naiv bemerkt wird: „Ob nun in dieser eitlen Matery viel Thorheiten eingemischet, so wird doch nichts gegen Gott und die Ehrbarkeit darinnen enthalten seyn. Die Wörter Verhängniß, Schickung, Gottheiten u. dergl. verstehe poetisch, habe aber ein christlich Gemüth, lebe wohl!“ — Die Hamburger Censur muß damals außerordentlich subtil gewesen seyn, wenn sie sogar in unschuldigen Worten, wie Verhängniß und Schickung in Bezug auf Religion Anstößiges gesehen hat. Man konnte die einmal verdächtigen Worte nicht über die Lippen bringen, ohne zugleich eine Entschuldigung dafür auszusprechen.

Weniger durch jene Subtilitäten, als dadurch werden sich unsere Frauen beleidigt finden, daß, die Treue der Frauen zu wahren, für „das unmöglichste Ding“ auf der Welt gehalten und förmlich bewiesen wird.

Florus hat Lucillen, seine Geliebte, entführt, und glaubt sie in Rom sicher. Der Kaiser aber sieht sie und läßt sie in den Palast bringen. Sie wird krank. Der Kaiser braucht die berühmtesten Aerzte, unter Anderen den Euristeus, der als Gehülfen Florus mitbringt. Der Vater will dem Kaiser einen benebelnden Trank beibringen, muß aber selbst davon trinken. Inzwischen sich die beiden Alten lächerlich genug gehährden, thut Florus das Beste bei Lucillens Kur.

1686.

Während weder die Richey'sche Sammlung, noch die Gottsched's im Jahre 1685 einer neuen Hamburger Oper Erwähnung thut, kam im Januar des nächsten Jahres die folgende große historische Doppeloper zur Aufführung, bevor „wegen innerlicher Unruhen per recessum Senatus et Civium das Opernspielen am 28. Januar 1686 bis auf Weiteres untersagt“ wurde.

Cara Mustapha, oder Erster Theil: Die grausame Belagerung und Bestürmung der Kaiserlichen Residenzstadt Wien. Zweiter Theil: Der erfreuliche Entsatz der Kaiserlichen Residenzstadt Wien.

Beide gedichtet von demselben von Bostel, componirt von Franck. Es muß als ein für die damals noch geltenden strengen Kunstregeln äußerst gewagtes Unternehmen gehalten werden, aus den Schranken der Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung kühn herauszutreten, und einen so gewaltigen historischen Stoff der neuesten Epoche dramatisch darzustellen. Der Verfasser entschuldigt sich darüber in der Vorrede Das Textbuch dieser Riesenoper umfaßt, neben 24 Quartseiten Einleitung und Vorrede, 124 enggedruckte, 40 Zeilen haltende Druckseiten in stattlichem Quartformat. Der redenden Hauptpersonen sind 41. Sieben Chöre, ferner deutsche, tartarische, polnische, türkische Armeen erscheinen auf der Bühne. Zweiundzwanzig neue scenische Veränderungen kommen im ersten, 29 im zweiten Theile vor. Der erste Theil endet mit der Sprengung einer Bastei und einem „grausamen Sturme gegen Wien.“ Ausfälle, Schlachten, Märsche, Kanonenfeuer und Feuerwerke in großer Menge. Mit Strangulirung des Pascha Ibrahim und Enthauptung des Großveziers Cara Mustapha schließt das Ganze. Zwölf Chortänze schmücken die Oper. Berechnet man den Gegensatz der türkischen und deutschen Kriegsmusik, so ist Cara Mustapha gewissermaßen Meyerbeer's Hugenotten an die Seite zu setzen,

inſofern in dieſen der Gegenſatz katholiſcher und proteſtantiſcher Muſik dargeſtellt wird.

Die Tendenz der Oper giebt der Schlußchor der Janitſcharen an:

So geht es zuletzt den vermeſſenen Tyrannen,
Die Redlichkeit, Ehre und Treu'
Ohn' einige Scheu
Aus ihren blutdürſtigen Herzen verbannen;
So endet ſich Trübſal und Noth:
Muſtapha, der Bluthund, iſt todt.

Zweiter Band.

1688 — 1694.

Ueber den zweiten und die folgenden Bände der Richey'ſchen Sammlung nur Weniges. In ſieben Jahren enthält dieſer Band 33 neue Opern, von denen im Durchſchnitt alſo etwa 5 auf ein Jahr kommen; nur das letzte Jahr 1694 zählt 12 muſikaliſche Neuigkeiten. Der bei weitem fruchtbarſte Dichter dieſer Periode iſt Chriſt. Heinrich Poſtel, nach ihm beſonders Breſſand, dann Schröder, Hintze, Kramberg. Unter den Componiſten zeichnen ſich Förtſch und Conradi aus, während eine Menge geringerer Geiſter ihnen nachſtrebt, wie Bronner, Krieger, auch Mattheſon, deſſen bereits oben gedacht wurde.

1688.

Der große Alexander in Sidon, in einem Singſpiel vorgeſtellet, von Poſtel.

Nach Wiedereröffnung der über Jahresfriſt geſchloſſenen *Bühne zu Hamburg* tritt von Seiten der Dichter das eifrige

Beſtreben, der ſtrengſten Moralität angepaßte Stücke zu arbeiten, nur zu pedantiſch hervor. Man ſucht in Sprache, Versbau und Ausſchmückung eines Stücks das urſprünglich Einfache, Nüchterne bisweilen freilich Rohe mit einem Male abzuſtreifen; man verfällt in Künſtelei und Steifheit, unnöthigen Plunder und Schwulſt. Dazu kommt, daß man, um die Erſcheinungen des Frivolen zu tadeln und dichteriſch zu beſtrafen, auf ſie oft plumper zurückkommt, als man ſie gemieden zu haben wünſchte.

Daſſelbe Urtheil trifft dieſen Alexander, beſſer Thais genannt. Thais iſt Maitreſſe des jungen aber ſchwachen Königs von Sidon, vor welcher Stadt der Welteroberer Alexander mit ſeiner Kriegsmacht ſteht. Alexander verſchmäht der Thais Liebe und Bitten, er erobert unaufhaltſam Sidon. Der König verſtößt Thais, läßt ihren Palaſt plündern und ſchleifen, und führt auf Alexanders Wunſch ſeine getreue Gattin auf den Thron zurück. Daraus ſoll man lernen: „wie die Bosheit zwar erſtlich ſich erhält, aber doch zuletzt zu Jedermanns Verachtung verſtoßen wird, und daß durch Sünden und Ungerechtigkeit erworbenes Gut niemals Segen und Gedeihen mit ſich führet.“ Mit welch' ungeſchickten Mitteln übrigens dieſe ſchönen Zwecke erreicht werden ſollen, ſieht man aus folgender Arie des Anführers der Leibgarden:

Möcht' ich nur nach Willen
Die Rache erfüllen,
Wie wollt' ich noch heute Nacht
Die ſtinkenden M . . . . .
Mit Hunden aushetzen!
Ja, hätt' ich die Macht,
Ich wollte ſie alle zuſammen
Mit Thais verdammen
Zu tödtlichen Flammen.

Sie rauben der Jugend
Die Keuſchheit und Tugend ꝛc.

Zwei geiſtliche Opern deſſelben Jahres: Die heilige Eugenia, und der beſtändige Martyrer Polyeuct, componirt von demſelben Förtſch, haben ähnliche Tendenz.

1689.

Xerxes in Abidus, der mächtige Monarch der Perſer, von Poſtel und Förtſch.

Dieſe aus dem Italieniſchen frei überſetzte Oper iſt eine der ſchwülſtigſten, die Poſtel auf die Bühne brachte. Sogleich in der erſten Scene beſingt Xerxes einen Ahornbaum, in deſſen Schatten er ruht:

Lieblicher Schatte, du bräunliches Licht
Jener annehmlichen Zweige
Deine Holdſeligkeit duldet es nicht,
Daß ich mich traurig erzeige.

Anmuthsvoller Luſtſchmaragd!
Ihr mit Ruh beſeelte Blätter!
Grünt in angenehmer Pracht,
Seyd vom Himmel hoch geacht,
Ewig frei von Sturm und Wetter. ꝛc.

Ein ſonderbarer Einfall Poſtel's — er nennt ihn ſelbſt honnête plaisanterie — iſt, daß er dem kriegeriſchen Sänger unter dem Baume in Perſien einen Kammerdiener Elvirus beigeſellt, der plattdeutſch ſpricht:

Wat maket doch de Friery
In düſſer Welt vor Töge,
Den Jungen iſt von Leſſely,
Den Ohlen iſt von Höge ꝛc.

Acis et Galathée, pastorale héroique en musique, componirt von Lully.

Was es mit dieſem ſehr anmuthig geſchriebenen muſikaliſchen *Schäfergedicht für eine beſondere* Bewandtniß gehabt habe, läßt

ſich nicht entdecken. Es iſt die erſte Oper, die durchweg in franzöſiſcher Sprache aufgeführt iſt, vielleicht von damals gerade anweſenden fremden Sängern. Das Vorſpiel ſcheint auf irgend eine feſtliche Gelegenheit hinzudeuten. Die Idylle ſelbſt ſpielte in Sicilien, der Prolog in Hamburg.

Der ſchöne Schäfer Acis glüht für die Nymphe Galathée, die vom Rieſen Polyphem verfolgt wird. Dieſer ſieht ſich durch Acis Neigung gefährdet, und tödtet ihn durch einen Felswurf. Darüber ergrimmt Polyphems Vater, Neptun, und giebt auf Bitten der holden Galathée dem Schäfer das Leben wieder. Zum Schluß zieht ſich der muntere Chor der Najaden hieraus folgende Regeln:

Tendres coeurs, conservez l'espérance,
C'est en vain qu'on vous fait résistance,
Qu'on s'arme de rigueur, de haine et de courroux:
Que ne vaincrez-vous point si l'amour est pour vous?

Désormais on doit aimer sans crainte,
De quoi sert une injuste contrainte:
Beautés à qui le ciel a donné mille appas,
L'amour vous punira de n'en profiter pas!

1690.

Die großmüthige Thalestris, oder letzte Königin der Amazonen, von Poſtel und Förtſch.

Eine große heroiſche Oper „Zum Ruhme des ganzen weiblichen Geſchlechts.“ In einer 11 Seiten umfaſſenden Vorrede citirt Poſtel mit erſtaunenswerther Beleſenheit die Schriftſteller aller angeſehenen Nationen für und wider das ſchöne Geſchlecht. Der Streit der mannhaften Amazonen gegen die Maſſageten bildet den Stoff der Oper. Die Ausführung iſt trefflich.

Zur Krönungsfeier des deutſchen Kaiſers Joſeph I. wurde in *demſelben Jahre gegeben:*

Ancile Romanum, das iſt, das Römiſche Reichsglücksſchild, von demſelben Poſtel und Förtſch.

Auf die große heroiſche Oper Bajazeth und Tamerlan folgte eine komiſche, bekannten Inhalts, wahrſcheinlich nur eine Nachahmung des Cervantes.

Don Quixotte de la Mancia, der irrende Ritter, Luſtſpiel von Hintze und Förtſch.

Im Vorſpiel treten wir in den Palaſt der Thorheit. Sie ſitzt auf erhabenem Throne, und um ſie die erſten Vaſallen ihres Reichs, als da ſind: der Kleidernarr, Saufnarr, Venusnarr, Heuchelnarr, und Romanennarr. Letzterem reicht die Herrſcherin die Kronen des höchſten Verdienſtes, weil durch ihn der Held des Stücks geleitet werde. Fünf Aufzüge bilden das Stück ſelbſt, welches mit vielen Ballets und Metamorphoſen ausgeſchmückt iſt. Zum Beſchluß wird der Chor geſungen:

Gewiß der lernt genug,
Der aus der Thoren Thaten,
Wenn ſie nicht wohl gerathen,
Verſtändig wird und klug:
Gewiß der lernt genug.

1691.

Drei große Opern füllen dieſes Jahr aus: Ariadne, von Poſtel und Conradi; Diogenes, componirt von Förtſch; Numa Pompilius componirt von Franck.

1692.

Poſtel bringt den erſten Opernſtoff aus der deutſchen Geſchichte:

Carolus Magnus und Hermingardis, com*ponirt von Conradi.*

Die Scene ſpielt in Oberitalien, am Hofe des Königs der Longobarden, Deſiderius, deſſen Tochter, Hermingardis, der Kaiſer liebt. Ein bucklicher und ſtammelnder Alter, Brillo, iſt der Spaßmacher des Stücks.

Achille et Polixène, tragédie en musique, arrangirt von Lully.

Eine aus dem Franzöſiſchen ziemlich ſchlecht überſetzte Oper, zur beibehaltenen Muſik für die Hamburger Bühne eingerichtet. Beide Texte, der franzöſiſche und deutſche, ſtehen neben einander.

Unter der großen Menge der in den beiden folgenden Jahren dieſes zweiten Bandes aufgezählten Opern ſind zu nennen:

Genserieus, der große König der afrikaniſchen Wenden. 1693.

Semiramis und Ninus, italieniſch von Ceſti. 1693.

Echo und Narcissus, ein Schäferſpiel. 1694.

La Gierusalemme liberata, italieniſch und deutſch. 1694.

Pleyades, oder das Siebengeſtirn, von Mattheſon. 1694.

Hercules unter den Amazonen, zwei Theile, von Breſſand und Keiſer. 1694.

Auf dieſelbe Weiſe folgen dann auch in den fünf folgenden Bänden der Richey'ſchen Sammlung große heroiſche und hiſtoriſche Opern, Schäferſpiele und muſikaliſche Poſſen, ſelten in italieniſcher oder franzöſiſcher Sprache, in bunteſter Reihe. Für unſere Zwecke und in Berückſichtigung des hier verſtatteten Raumes möge es jedoch genügen, bloß auf Einzelnes der früheſten Zeit der deutſchen Oper zu Hamburg hingedeutet und ſo vielleicht unter den Theaterfreunden, praktiſchen und theoretiſchen, ein kunſtgeſchichtliches Intereſſe für jene erregt zu haben, welches nur ein genaueres Erforſchen und Durchdringen der vorliegenden reichen Sammlung zu befriedigen vermag.

Rahel's Theater-Urtheile.

(Mitgetheilt von K. A. Varnhagen v. Enſe.)

1684.

Nur zwei neue Opern kamen in diesem Jahre zur Aufführung:

Der hochmüthige, gestürzte und wiedererhobene Crösus, gedichtet von Lucas von Bostel, componirt von Förtsch.

Das unmöglichste Ding, in einem Singspiel vorgestellet, componirt von demselben.

Letzteres ist eine komische Oper, in deren Vorrede sehr naiv bemerkt wird: „Ob nun in dieser eitlen Matery viel Thorheiten eingemischet, so wird doch nichts gegen Gott und die Ehrbarkeit darinnen enthalten seyn. Die Wörter Verhängniß, Schickung, Gottheiten u. dergl. verstehe poetisch, habe aber ein christlich Gemüth, lebe wohl!“ — Die Hamburger Censur muß damals außerordentlich subtil gewesen seyn, wenn sie sogar in unschuldigen Worten, wie Verhängniß und Schickung in Bezug auf Religion Anstößiges gesehen hat. Man konnte die einmal verdächtigen Worte nicht über die Lippen bringen, ohne zugleich eine Entschuldigung dafür auszusprechen.

Weniger durch jene Subtilitäten, als dadurch werden sich unsere Frauen beleidigt finden, daß, die Treue der Frauen zu wahren, für „das unmöglichste Ding“ auf der Welt gehalten und förmlich bewiesen wird.

Florus hat Lucillen, seine Geliebte, entführt, und glaubt sie in Rom sicher. Der Kaiser aber sieht sie und läßt sie in den Palast bringen. Sie wird krank. Der Kaiser braucht die berühmtesten Aerzte, unter Anderen den Euristeus, der als Gehülfen Florus mitbringt. Der Vater will dem Kaiser einen benebelnden Trank beibringen, muß aber selbst davon trinken. Inzwischen sich die beiden Alten lächerlich genug gehährden, thut Florus das Beste bei Lucillens Kur.

Unſre deutſche Theaterbildung beginnt mit Eckhof und Leſſing, und nicht leicht kann ein Anfang würdiger bezeichnet ſeyn, als mit zwei ſolchen Meiſternamen. Seit dieſen beiden Männern iſt unſrer Schaubühne ununterbrochen die ernſtliche und eifrigſte Pflege jeder Art zu Theil geworden, und weder an hochbegabten Künſtlern noch an geiſtreich einwirkenden Dramaturgen hat es ihr gefehlt, deren gemeinſame Bemühungen die deutſche Schauſpielkunſt auf eine Höhe gebracht haben, wo ſie mit jeder andern nationalen, alten und neuen, ſich zur Vergleichung kühn ſtellen darf, auf eine Höhe, wo manchem Auge kein Weiterklimmen möglich, manchem das Herabſteigen unvermeidlich dünkt, weil auch aus Gründen, die außerhalb der Bühne ſelbſt liegen, der Verfall des Theaters nothwendig erfolgen müſſe.

Wir können dieſer letztern Behauptung nicht unbedingt beitreten, wenigſtens nicht für das deutſche Theater im Allgemeinen, wenn es auch wahr ſeyn mag, daß einzelne deutſche Bühnen in ihrem heutigen Gange, wo nicht dem Aufhören, doch der völligen Unbedeutenheit eifrig zuſchreiten. Zum Glück iſt in Deutſchland kein einzelner Bildungskreis geſetzgebend für das Ganze. Das Rechte und Gute, an der einen Stätte vernachläſſigt oder unterdrückt, findet alsbald wieder eine andere, wo es gepflegt wird, oder ſich doch frei entwickeln mag, und auch minder wichtige Orte gewähren zu Zeiten ein fruchtbares Gedeihen, das dann wieder den größten Hauptſtädten zu Gute kommt.

Das Theater hat in Deutſchland eine andere Geſtalt und Aufgabe, als in andern Volksbereichen, wo für alle Kunſtbeſtrebungen nur *Ein beſtimmtes* Ziel in Einer höchſten Mitte beſteht.

Das Theater muß bei uns vieles leiſten und erſetzen, wofür eigentlich andere Anſtalten zu fordern wären; ein Theil unſerer Volksbildung, unſres Gemeingeiſtes, des freien Ausdrucks unſrer Geſinnungen und Urtheile, haben dort ihre Stätte gewählt; unſere höheren Geſellſchaftsverhältniſſe werden dorther theilweiſe ſowohl gezähmt als genährt, und woſonſt keine Wirkung ſo leicht hindrint, da wirkt unmerklich und unwiderſtehlich das von der Bühne geſprochene Wort. Einigermaßen war dieß auch das Verhältniß des Theaters in Frankreich vor der Revolution; allein zu Gunſten des deutſchen Theaters ergeben ſich aus den erwähnten Umſtänden noch wichtige Unterſchiede, die ſeine Bedeutung ohne Vergleich höher ſtellen.

Wir dürfen deßhalb annehmen, daß unſeren Landsleuten das Theater wie bisher, ſo auch ferner, ein Gegenſtand beſonderer Zuneigung bleiben wird, wie es denn in der That, man kann es wohl ſagen, der Nation im Ganzen gewiß lieb und theuer iſt, als welche wohl fühlt, daß ſie deſſen nicht füglich entrathen kann. Wäre wirklich ein Verfall deſſelben überhaupt zu fürchten, oder ſchon ſichtbar, ſo möchte dieß nur ein Grund werden, mit verdoppeltem Eifer zu ſinnen und zu trachten, wie ihm aufzuhelfen wäre, nicht aber, ſich überdrüſſig von ihm abzuwenden.

Der ausübende Künſtler hat ſeine Hülfsquellen unmittelbar in einer Productivität, dem Feuer ſeines Talents mag er neue Gebilde und Wirkungen entſtrömen laſſen; die Erfindung wird ihren Weg nehmen ohne unſer Zuthun, und ihren Erfolg wird ſie als ihr Recht hinſtellen. Dem Theaterfreunde jedoch zeigt ſich noch eine andere Richtung, in welcher ſeine Theilnahme dem Gegenſtande förderlich ſeyn kann. Dies iſt das Gebiet der Theatergeſchichte, der Rückblick auf den bisherigen Gang dieſer Kunſtentwickelung, die wiederholte Betrachtung deſſen, was in dieſer Bahn früher ſich bemerklich gemacht hat; in dieſer Kunſt, wie in allen andern, ſteht nichts allein, die Gegenwart ſtützt ſich auf die Vergangenheit, und nichts iſt reicher an Belehrung und Aufſchluß *für das heutige* Bedürfniß, als die Vergleichung mit dem, was

ſchon da geweſen, und was und wie es geleiſtet und aufgenommen worden iſt.

Seit jenen großen Namen, die wir zu Anfange genannt, ſind nicht minder glänzende und berühmte unſeren Theaterannalen eingeſchrieben. Aufmerkſame Leitung, und tüchtige, glänzende Ausübung haben an vielen Orten Großes, oft Außerordentliches geleiſtet. Während aber, ihrer Natur nach, die Darſtellungen der Künſtler mit dem Augenblicke flüchtig dahingehen, und die großen Namen Schröder, Fleck u. ſ. w. ſchon faſt nur mythiſch im Gedächtniſſe leben, fehlt auf der dramaturgiſchen Seite großentheils noch die Zuſammenfaſſung und der Beſtand, auf welche ſie, ihrer Art nach, allerdings Anſpruch machen könnte. Seit Leſſing hat nur Tieck, auf ſeinem Standpunkte zu Dresden, eine Sammlung von Kritiken und Belehrungen aufgeſtellt, wie jener von und für Hamburg mit ſo großem Erfolge ſie geliefert hat. Die Goethe'ſchen Beiträge, durch Inhalt und Geiſtesrichtung unſchätzbar, ſtehen vereinzelt. Schilderungen beſtimmter Künſtler in einer Reihe von Rollen haben wir nur wenige; Böttiger über Iffland, Meyer (in Bramſtedt) und Schink über Schröder, Lewald über Seydelmann, ſind die vorzüglichſten. Außer dieſen wenigen hellen Punkten iſt in der deutſchen Theatergeſchichte Alles dunkel und lückenhaft; die meiſten Nachrichten, auch die werthvollſten, verlieren ſich, wie die Vorſtellungen ſelber, mit dem Tage. Manche Kritiken, von Börne, von Gans, ſind literariſch aufbewahrt, aber nur nebenher, andere ſehr vorzügliche, von Ludwig Robert, Hartmann, Friedrich Schulz, und Andern, vermöchte man kaum aufzufinden, auch wenn ein ächter Sammlerfleiß ſie ernſtlich ſuchte!

Einem Theaterfreunde, den die Eindrücke der Bühne nach dem Genuſſe des Augenblicks auch in dauernder Erinnerung freuen, der ſo viel Schönes, Hohes und Freudiges, das die Schauſpielkunſt ihm vorgeführt, ſich zum Lebensſchatze geſammelt, und der bei den Namen der Künſtler nicht ſchnöde ihres Alters und ihres Zurücktritts, ſondern freudig der Entzückungen gedenkt, die

er ihnen ſchuldig geworden, — einem ſolchen Theaterfreunde mußte die Erſcheinung des Briefwechſels zwiſchen Goethe und Zelter auch in dieſem Bezug auf die Bühne ſehr willkommen ſeyn, und durch Hervorrufung ſo vieler einſt durch lebendige Kunſt erfüllten Stunden einen reichen Genuß darbieten. Eine lange Reihe von Jahren hindurch verfolgt Zelter mit lebhaftem Eifer und eigenthümlichem Sinn die Vorſtellungen der Berliner Bühnen, giebt von den Stücken, den Schauſpielern, den Rollen, nach Umſtänden ausführlicher, oder auch nur ſummariſch Bericht. Und da wir ſeine Eigenheiten, ſeine Mängel und Befangenheiten aus dieſen Briefen ſattſam kennen lernen, ſo ſind wir im Stande, ihn durch dieſe ganze Folge von Nachrichten und Urtheilen zu begleiten, ohne uns ihm unbedingt hinzugeben, vielmehr können wir, indem wir bald ab- bald zurechnen, aus dem von ihm Gegebenen bequem und ungeirrt unſer eignes Urtheil bilden.

Nicht minderen Anreiz, und in mancher Hinſicht noch gröſſeren Genuß, gaben uns die Briefe der Frau von Varnhagen, die unter dem Namen „Rahel“ zuſammengedruckt worden und weit in die mannichfachſten Kreiſe der Literatur und Geſellſchaft gedrungen ſind. Auch in ihnen iſt das Theater ein durch das Ganze eines beinah vierzigjährigen Zeitraums ſich fortwindender Gegenſtand, der immer aufs neue hervortaucht, mannichfache Lebensbeziehungen anknüpft und weiter ſpinnt, und die tiefſten, originellſten, fruchtbarſten Bemerkungen veranlaßt. Da wir mit großer Vorliebe und beſonderer Aufmerkſamkeit gerade dieſe Seite des Buches Rahel uns angeeignet und uns mit der Verfaſſerin hauptſächlich als einer Theaterbefucherin beſchäftigt haben, ſo erzeigen wir den meiſten Leſern gewiß einen dankenswerthen Gefallen, wenn wir ihnen in Kürze einige der Ergebniſſe, welche ſich uns dargeboten, zur Ueberſicht vorlegen.

Wir ſetzen voraus, daß unſre Leſer mit dem Geiſte und den Aeußerungen Rahel's im Allgemeinen ſchon bekannt ſind. Aus allem Lobe, das dieſer Frau ſo vielfach geſpendet worden, ſo wie aus dem Tadel auch, dem ſie nicht ganz hat entgehen

können, muß wohl am Ende für ſie das Zugeſtändniß unwiderſprechlich feſtſtehen, daß, wie man auch ſonſt ihr Weſen beurtheilen, ihre Geiſtes- und Gemüthsgaben wägen und ſchätzen wolle, zwei Eigenſchaften in ihr hervorragen, und ihren Worten die Kraft und den Zauber geben, welche die Leſewelt davon empfunden hat, zwei Eigenſchaften, welche wir auch für das Theater als die köſtlichſten und wünſchenswertheſten in Anſpruch nehmen, und von denen wir das ganze Publikum erfüllt und beſeelt ſehen möchten, nämlich unbeſtechliche Wahrheitsliebe und regſter Enthuſiasmus.

Gewiß, zwei ſeltene und wichtige Gemüthsgaben, und am ſeltenſten und wichtigſten in ihrer Vereinigung! Denn ſie ſcheinen ſich, zum Theil wenigſtens, gegenſeitig auszuſchließen, oder in ihrer Wirkung zu ſchwächen. Das iſt aber hier gar nicht der Fall. Die Wahrheitsliebe Rahel's iſt mit Güte, ihr Enthuſiasmus mit Einſicht verbunden; die größte Eingenommenheit hindert bei ihr ſtrengſte Beurtheilung nicht, die Mißbilligung läßt der freudigſten Anerkennung Raum, ſobald ein Fehler oder ein Vorzug unerwartet dieſen Gegenſatz fordert oder möglich macht.

Sehen wir nun, wiefern dieſer inneren Ausſtattung die äußeren Umſtände günſtig zu Hülfe kamen! In Berlin 1771 geboren, ſah Rahel in ihrer Jugend die Erſtlingsblüthe der dortigen deutſchen Bühne hervorbrechen, welche aus geringen Anfängen, beſcheiden, aber friſch und kräftig, vor einem antheilvollen, ſich gleichzeitig heranbildenden, ebenfalls beſcheidenen, aber freudig-ernſten Publikum jugendlich aufſtrebte; daneben glänzte die italieniſche Oper, mit ihren feſtſtehenden, auf gegebener Kunſthöhe meiſterhaften Leiſtungen, in aller Pracht und Fülle Königlicher Anordnung; und bisweilen kam den Anſprüchen und der Gunſt vornehmer Geſellſchaft auch noch der Reiz franzöſiſcher Vorſtellungen lebhaft entgegen. Dieſe doppelte Nebenbuhlerſchaft, welche nicht dauernd genug wirkte, um unterdrücken zu können, aber ſtark genug war, um anzuregen, hat gewiß der deutſchen Bühne in Berlin mannichfach genützt, gewiß auch auf das Theater-

Publikum vortheilhaft eingewirkt, deſſen Geſichtskreis ſich niemals ganz verengen konnte, ſondern immerfort fruchtbare Vergleichungen bot.

Damals überließ man die Leitung der deutſchen Bühne, nachdem ſie nicht mehr bloßes Privatunternehmen auf Gewinn, ſondern der Obhut der Staatsbehörde theilhaft geworden war, den Einſichten harmloſer Gelehrten. Erſt Ramler, dann mit größerem Erfolg Engel, thaten redlich alles, was unter den beſchränkten Umſtänden, in welchen ſowohl ſie ſelbſt als die Bühne waren, zu verlangen war. Endlich kam Iffland, der nun als Künſtler und Director zugleich eine neue Epoche begann, die der Hauptſache nach noch jetzt fortdauert. Er verſtand ſein Handwerk und die Welt; indem er jenes klug betrieb und alle Vortheile geltend machte, wußte er die Gunſt des Hofes und der Menge zu erwerben, und ſich, ſo lange er perſönlich wirkte, darin feſtzuhalten.

In dieſer Zeit hatte die Berliner Bühne das Glück, neben vielen trefflichen Talenten, die zum Theil von dem größten perſönlichen Glanze getragen wurden, wie z. B. die als Schönheit angebetete Baranius und der nicht minder berühmte Czechtitzky, ein paar Sterne erſter Größe in Fleck und Friederiken Unzelmann zu beſitzen, welche dem Ganzen den höchſten Aufſchwung und lange Zeit die vorherrſchende Richtung gaben. Beſchort und Mattauſch wären Zierden jeder Bühne geweſen. Unzelmann war als Komiker unübertrefflich.

Außer den zahlreichen Erſcheinungen, welche von andern deutſchen Bühnen einzeln herüberkamen, und außer dem Anſchauen neuer Geſammtheiten an andern deutſchen Orten von Bedeutung, empfing Rahel auch früh die großen Eindrücke des franzöſiſchen Haupttheaters in Paris. Sie ſah die genialen und zauberiſchen Geſtalten Talma's, der Raucourt, Fleury's, Ellevion's, der Mars, der Georges, und wußte über die ſchroffen Eigenheiten einer nationalen Kunſtbildung billig hinzuſehen, um den Gipfel allgemeiner und überall gültiger Meiſterſchaft, die ſich aus den engen

Schranken dennoch ſiegend erhob, nur um ſo höher zu bewundern. Für den Kundigen wird es nicht ohne Werth ſeyn, wenn wir bemerken, daß Rahel auch die tragiſchen Talente der holländiſchen Bühne zu kennen und zu ſchätzen Gelegenheit gehabt.

An Muſtern, Beiſpielen, Stoff jeder Art zum Vergleichen und Ueberdenken war daher kein Mangel. Auch Muſik im ganzen Umfang, die Tanzkunſt in ihren verſchiedenen Arten, boten ſich dem regen, ſichern Sinne reichlich dar, welcher nicht weniger für die Malerei der Bühne, für Koſtüm und Dekoration, offnen und ſcharfen Blick hatte.

Wir ſehen Rahel dieſe mannichfachen Richtungen mit lebhafter Theilnahme verfolgen, die Talente anerkennen, die Leiſtungen würdigen, ſie im Einzelnen ergründen, den feinſten Schattirungen ihrer Aufgaben nachgehen. Sie weiß auch auf untere Stufen das Verdienſtliche aufzufinden, auch in verkehrten Richtungen das Meiſterliche auszuſondern, und wo das Kunſturtheil jede Milde verſagen muß, läßt ſie doch nie die menſchliche Billigkeit abhanden kommen. Aber im Ganzen iſt ihr Sinn immer auf das Höchſte und Größte gerichtet, und beruhigt ſich nur bei dem entſchieden Vortrefflichen, Vollendeten. Ihre leidenſchaftliche Bewunderung iſt vor allem dem erhabenen Genius Fleck's, Talma's, der Schröder, gewidmet, wie der lebensreichen, ſchöpferiſchen Natürlichkeit der Unzelmann, der Mars. In der Oper iſt es der Geſang der Marchetti, der ſie zumeiſt befriedigt, derſelben Marchetti, welche Heinſe in Venedig ſingen hörte, und von der ſpäter Wilhelm von Humboldt in ſeinen Briefen an Schiller ein preiſendes Zeugniß gab; oder der Geſang der Milder, in andrer Weiſe von gleicher Erhabenheit. In der Tanzkunſt iſt es die Vigano und die neapolitaniſche Schule; in der Muſik, neben der reichen Kunſt und Lebensfülle der beſten Italiener, ſind es Mozart, Gluck und Righini, auf welche ſie ſtets zurückkommt. Unerſchütterlich hielt ſie bei ſolchem einmal gewonnenen Maßſtabe feſt; keine Lockungen des Talents, des allgemeinen Beifalls und Geſchreis *machten ſie jemals* irre. Sie wußte ſehr gut, daß dem

erſten Talent und der reinſten Kunſt nicht ſowohl das Mittelmäßige und Schlechte, als vielmehr das ihr zunächſt ſtehende zweite Talent, das Unreine, mit innerer oder äußerlicher Beigabe falſch verzierte, entgegenſteht, hinderlich und ſchädlich iſt. Und mit dieſen Tagesgültigkeiten, ſie mochten übrigens noch ſo bewundernswerth ſeyn, und Iffland, Bigottini, Karl Maria von Weber oder Sontag heißen, konnte ſie ſich wohl ſo weit befreunden, um das Meiſterhafte in ihnen mit Freudigkeit zu genießen, aber nie ſo weit, um ſie jenen ächten und vollkommnen Größen jemals an die Seite oder gar an deren Stelle zu ſetzen.

Rahel dachte groß und enthuſiaſtiſch von der Kunſt und den Künſtlern; ſie fand letztere jeder Verehrung werth, als Auserwählte der Menſchheit, geweiht und berufen, das Schöne und Erhabene zu Troſt und Freude hervorzubilden, unſere beſchränkten, gemeinen Zuſtände mit freien, höheren abzulöſen. Sie glaubte daher auch nicht, daß die Kunſt ein bloß äußerlich Erlerntes, ein mühſames Flickwerk ſeyn könne. Die großartige Seele, das kräftige Gemüth, den lichtvollen Geiſt, ſetzte ſie ſtets im Künſtler voraus. Große Naturgaben, und vor allen die Fähigkeit reicher und mächtiger Empfindung, waren ihr das erſte Erforderniß.

Aber ſie war mit dieſer erſten Bedingung keineswegs abgefunden; ſie verlangte nun eben ſo den ganzen Ertrag des Studiums, den vollen Reichthum erworbener Bildung. Wo die eine oder die andere dieſer beiden Seiten fehlte, da konnte ſie höchſtens treffliche Beſtandtheile aber kein befriedigendes Ganze der Kunſt anerkennen. Zu jener Stufe herabgeſtiegen, wo das Einzelne gelten darf, weil es nur gerade dieſes ſeyn will, mochte ſie auch jeder Virtuoſität mit leidenſchaftlichem Beifall zuſtimmen, und wie ſie die reine Schönheit der Geſtalt, die flüchtige Eingebung, das glückliche Gelingen bewunderte, ſo konnte ſie auch durch weiſe Berechnung, ſichre Nachhülfe des Verſtandes, und durch vollkommene Fertigkeit entzückt werden, wo dieſe richtig hervortraten. Nur wenn der Mangel, die Schwäche und die Dürftigkeit ſich *als Stärken geben wollten*, das ihnen zugeſtandene Geringe an

die Stelle des verſagten Großen und Herrlichen ſetzen wollten, ja durch trügeriſchen Schein das Verkehrte und Leere geltend machten, — dann empörte ſich der Unmuth und konnte ſcharfe Strafworte ausſchütten.

Rahel war die Erſte, welche, bei aller Anerkennung der vielfachen in Iffland vereinigten Gaben, ſowohl ſeine Schauſpielkunſt als ſeine Direktorſchaft als den Anfang des Verderbs der Berliner Bühne erkannte und bezeichnete. Gegen dieſen gründlichen Verderb rang vergebens das entgegengeſetzte Beiſpiel der Weimarer Bühne, vergebens die Anſtrengung der neueren Poeſie, der fortgeſetzten Beeiferungen Schlegels, Tiecks', Bernhardi's, vergebens der beſſere Theil des Berliner Publikums. Die Vorzüge ſelbſt, in denen Iffland groß war, täuſchten über die Richtung, die er dem ganzen Bühnenweſen gab, und riſſen nach und nach alles auf den falſchen Weg mit fort. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir Rahel mit der Geſtalt des Theaters, die ihr daheim und in der Fremde am meiſten entgegentrat, in häufigem Widerſpruch finden. Am wenigſten konnte ſie in Berlin ſelbſt befriedigt ſeyn, wo ſie, bei dem beſten Willen, doch faſt immer nur Einzelnes loben konnte, und das Höchſte und Beſte nur vorübergehend und wie durch Gunſt des Zufalls geleiſtet ſah.

Wir wollen dieſe Verſchiedenheit der Standpunkte hier in ſtoffloſen Allgemeinheiten nicht peinlich erörtern, ſondern laſſen ſolche lieber ſogleich in lebendiger Auffaſſung des beſtimmten Einzelnen prägnant hervortreten. Das Raiſonnement wird ſich für diejenigen, welche deſſen bedürfen, aus dieſen raſchen und gleichſam dem Augenblick entriſſenen Spruchworten, leicht und ergiebig ableiten.

Einen charakteriſtiſchen Ausdruck der ganzen Richtung und Geſinnung Rahels in theatraliſchen Bezug liefert uns gleich ein Brief, aus dem Jahre 1817 an die große tragiſche Schauſpielerin Sophie Schröder. Dieſe gab damals ihre erſten Gaſtrollen in Berlin, Rahel aber befand ſich in Frankfurt am

am Main, und ſchrieb an die bewunderte und ihr ſchon ſeit mehreren Jahren befreundete Künſtlerin wie folgt:

An Sophie Schröder, in Berlin.

Frankfurt a. M., den 31. October 1817.

„Als ich geſtern mit Ungeduld die Berliner Poſt erwartete, die mir endlich keine Briefe mitbrachte, ließ ich mir die Berliner Zeitungen als eine Art von hinhaltendem Erſatz geben, und fand Sie, meine ſehr Geliebte, den Landsleuten als Gaſt der Muſe angekündigt; dieſe Zeilen können Ihnen mein Bedauern, daß ich nicht zu Hauſe bin Sie zu empfangen, nicht ausdrücken! Ich habe den wahnſinnig-eiteln Gedanken, daß in der weiten gebildeten Stadt doch keiner ſich findet, der ſo durchdrungen ſeyn kann von dem, was Sie zu leiſten vermögen, es auffaſſen kann wie ich, was Sie ſind; und der auch das anſcheinend minder Gelungene ſo zu ſtellen und zu deuten weiß! Ich möchte Sie empfangen, beherbergen: Ihnen jede materielle Sorge und Beſorgung abnehmen; ich möchte Sie applaudiren; mit Einem Wort, ich die Ceremonien-Fürſtin der Stadt nur auf eine Weile ſeyn, wie ich es jedesmal mit Leidenſchaft wünſche, wenn ein Künſtler in ihren Mauern iſt; Einer, der die Macht hat, das Großartige darzuſtellen, ohne Uebereinkunftsmanier; dem es gegeben iſt, die Leidenſchaft zu kennen, und die Mittel, ſie in allen ihren Abſchattungen, auch dem wenigſt Aufmerkſamen, in einer Art muſikaliſchem Maße und Haltung zu zeigen; der die Natur der Dinge ſchnell jedesmal findet, und auch die Mittel, ſie auszudrücken. Sie ſehn, ich tödte mich, das zu beſchreiben, was geſegnete Künſtler ſind; ſagen kann ich's nicht; aber ich weiß es. Auch mich hat Apollo berührt: ich verſtehe die Begabten. — Wär' ich nur in Berlin, in meinem Hauſe; Sie wohnten doch bei mir! — Wie leid iſt es mir, daß Sie unſere Garderobe, unſere Dekorationen nicht mehr ſehen: aber lieb iſt es mir, daß Sie im Opernhauſe ſpielen; und es freut mich, daß Graf Brühl bei Ihnen eine Ausnahme mit den Gaſtrollen zu machen weiß. Warum ſpielen Sie nicht Johanna von Montfaucon, anſtatt in Rudolph — oder wie er heißt — von Finnland? — Johanna war eine von den Triumphrollen der Bethmann; in dieſer aber zieh' ich Sie vor. Ich habe auch eine Sorge; Berlins Geſchmack in Anſehung der Weiberrollen iſt auf ſchwaches Regime geſetzt. Das Größte, was ſie hatten, (und ein Publikum ſchwingt ſeine Gedanken nie über das, was es ſah, ſondern bildet und ſchränkt ſich darnach ein, oder aus;) war die Bethmann; die außer dem Talent, das ſie hatte, noch die Gabe beſaß, nur ſie ſeyn zu dürfen; und das in einem ſolchen hohen und ſchönen Maße, daß man nicht unterſcheiden mochte, ob ſie auch etwas anders ſeyn konnte; ſie konnte erhaben, ganz edel, ganz romantiſch, tief empfindend, traurig-toll und toll-zerreißend ſeyn, immer lieblich, ſelbſt im Fehlgriff; konnte komiſch, heiter, reizend beweglich ſeyn; den Adel der großen Welt vortragen. Furchtbar aber, furien-ſtark, mit den Elementen verwandt, mythologiſchen Wahnſinn, den konnte ſie nicht aus der lieblichen, leichtbeweglichen, leichtſinnigen, frommen Seele ſchöpfen, weil man nie etwas daraus ſchöpft, was nicht darin liegt. Nun fürcht' ich, iſt den Berlinern mancher Farbenton, der gerade mein Erhabenes ausmacht, *von Ihnen zu ſtark*; das fürcht' ich eigentlich nicht; aber ich fürchte, daß

Sie das nicht zu deuten verſtehn, und Ihnen das einen unangenehmen Eindruck macht; und daß Sie gar — Gott behüte und bewahre! — ſich darnach richten wollen. Das fürchte ich; und darum ward ich hier ſo breit; in der Tiefe war wirklich der Aufſchluß dieſes Schwächenzuſtandes nicht nachzuweiſen; ſondern in der längeren Ausdehnung eines Aufenthaltes in Berlin, den ich gemacht. Jetzt mag unſere Stadt nun wohl noch mehr davon befallen ſeyn, als vor drei oder mehreren Jahren: ſie putzt und ſchnäbelt gar zu viel an ihrem Kunſtgefühl, beleuchtet gar zu ſehr das Bewußtſeyn darüber, mit Kerzen, aus allen Fabriken, anſtatt dem Gehen und Kommen der Sonne ſich ruhiger hinzugeben. Sie ſind dort bis zu den unbefangenſten Tiefen der Menſchheit in der letzten Zeit mit ihren Ausputzwerkzeugen hingedrungen und geeilt: und ich fürchte, jetzt grad, eine größere und allgemeinere Schwäche und Anmaßung; und will Sie, um Ihnen unangenehmere Empfindungen zu erſparen, nur darauf aufmerkſam machen. Solches alles gilt aber nur von jeder Stadt, wenn man ſie zuſammen ſich vorſtellt; und man kann die eine freie, eine ſinnige nennen, wo viele Einzelne dem Publikum mit ihren Gedanken, und Verſtändniſſen vor ſind, große Künſtler faſſen, und große Bücher, die ſie über die Beſchaffenheit des Augenblicks, in dem ſie leben und ſchaffen müſſen, erheben. Eine ſolche Stadt, ſeyn Sie gewiß, iſt Berlin, wenn auch die, welche ſie dazu machen, gerade nicht das Glück haben Sie perſönlich zu kennen. Dieß wollt' ich Ihnen nur, bei dem flüchtigen, geſchäfts- und ereignißreichen Aufenthalt dort, vor die Augen halten, wo alles vor ihnen vorüberfliegen muß. Ein Freundesbrief ſoll Freundesſtelle vertreten!!

Mich ekeln ſchon jetzt die Zeitungskritiken! das iſt das Schlechteſte, was wir haben, das Seichteſte in Deutſchland überhaupt. Die Leipziger, von A. W. ſind noch die einzigen, wo etwas Mark und Bein, Leben und Zeichnung darin iſt.

Hier ſpielt Eßlair. So glücklich, Sie mit dem zuſammen zu ſehn, bin ich nicht! Wenn ich nur drei Bataillen gewonnen hätte! ich wollte mir ein Theater anſchaffen! Er ſpielte Theſeus wirklich wie ein Gott; und kann das Muſter ſeyn, die Fahne zum Weg, deutlich zu ſprechen. Otto von Wittelsbach ſah ich: der Mord ein Meiſterwerk! Hinein- und herausgehn Ein Stück; er ging, trotz der Wuth, mit Abſcheu hinein, und kam, trotz des Abſcheu's, noch mit Wuth heraus. Göttlich. —

Als ich Ihnen dieſes geſtern ſchrieb, ward ich dazwiſchen immer von Beſuchen geſtört. Ich erhielt dann noch geſtern Abend einen Brief aus Berlin. Sie wollten an dem Tage in Merope auftreten, von der Vorſtellung ſelbſt weiß ich alſo noch nichts. Ich freue mich im voraus des Berichts, den man mir treu und ausführlich davon zu geben verſpricht!" — —

In dieſem raſchen, leicht hingeworfenen, nur dem Augenblicke gehorchenden Herzenserguß iſt unvermerkt faſt alles, wodurch ſich die wahre und hohe Kunſt von der ſcheinſamen, unächten und kleinen unterſcheidet, in kurzen Andeutungen mitausgedrückt. Hier iſt gleichſam der Scheideweg angegeben, wo die Richtungen ſich trennen, und in ſtets größerer Abweichung auseinandergehen, die eine zum Großen und Schönen, die andere zum Mittelmäßigen,

Erkünſtelten, Schlechten. Wie wahr und richtig iſt der Zuſtand der Berliner Bühne und des Publikums ausgedrückt! Er iſt noch heute, nach achtzehn Jahren, ganz derſelbe. „Berlins Geſchmack iſt in Anſehung der Weiberrollen auf ſchwaches Regime geſetzt.“ Und damals war die Erſcheinung der Bethmann dem Gedächtniſſe noch ganz friſch! dieſer großen Künſtlerin, welche hier, ihrem Vermögen und Leiſten nach, ſo richtig bezeichnet, ſo gerecht gewürdigt wird! „Furchtbar, furienſtark, mit den Elementen verwandt, mythologiſchen Wahnſinn,“ nein, dahin ging weder ihr Naturell noch ihre Kunſt. Aber mit den Männerollen ſtand es nicht beſſer; im Gegentheil. Und die Stadt! Kann man noch heute Treffenderes ſagen? „Sie putzt und ſchnäbelt gar zu viel an ihrem Kunſtgefühl, beleuchtet gar zu ſehr das Bewußtſeyn darüber, mit Kerzen, aus allen Fabriken, anſtatt dem Gehen und Kommen der Sonne ſich ruhiger hinzugeben.“ Dabei wird nicht verkannt, daß in der Menge zerſtreut viele Einzelne höheren Sinnes leben, auf welche der ächte Künſtler ſich ſtützen darf, denen er zuſtreben ſoll! Der Ausruf: „Wenn ich nur drei Bataillen gewonnen hätte! — ich wollte mir ein Theater anſchaffen!“ iſt eine launige Bezeichnung deſſen, was die Gunſt der Umſtände nie bei uns gefügt hat, die höchſten Machtgewalten aber, ſo leicht und lockend der Verſuch wäre, noch bis heute nicht in ihre Kunſtförderungen aufnehmen, nämlich des Vereins unſerer beſten Künſtler auf derſelben Bühne!

In ähnlicher Weiſe, nur dem Gegenſtand und Augenblicke gemäß anders geſtellt, wird über Eßlair geſprochen, ebenfalls bei Gelegenheit ſeiner erſten Gaſtrollen in Berlin. Wir laſſen dieſes Urtheil, das zwar einige Zeit früher fällt, dem vorigen hier folgen, da ſolches dem Zuſammenhange nach ſich ſo am beſten anſchließt.

An Ludwig Robert, in Poſen.

Berlin, Sonnabend den 8. Auguſt 1812.

„Ich habe mehr als Pflicht erfüllt: ich habe die Räuber, ſage die *Räuber geſehen, und* Kora von Kotzebue! Daß letzteres Stück, wie es daſteht,

gegeben wird, macht den Sitten der Deutſchen ächte Schande; daß es überhaupt gegeben wird, zeigt von der groben Rohheit des größeren Publikums unſerer Nation; daß Kotzebue es machte, von der Stümperhaftigkeit ſeiner Begriffe und der völligen Plattheit ſeiner Geſinnungen, denn auf Einer Stufe ſtehen *ſie darin gar* nicht. Den keuſchen Iffland, im Aufſtellen des Schicklichen und im Bemühen der Geſchmacksreinigung, verſteh' ich hierin nicht. Unſere Schauſpieler verdienen wirklich ein ſittenreinigendes Wollſpinnen, weil ſie dieſe leeren unanſtändigen Grobheiten mit Wohlgefallen ſpielten; in ihrem Sinne, als wäre es Shakſpearſcher Witz; und hervorkehrten, wohl ärger noch, als es der Verfaſſer conzipirte, und ſich recht drin wälzten, ohne doch nur eine verſtändliche Perſönlichkeit hervorzubringen, ſondern bloße Bretterunart, und ſonſt gar nichts. Eklair müßte ſolche Aufführungen tilgen helfen; und nicht ſie befördern, veranlaſſen. Auch war es denn leider ganz leer zu meinem Schrecke: obgleich er ungeſehen *dies* verdiente. — Er ſieht trotz eines ſchlechteren Anzugs, als wir hier zu ſehen gewöhnt ſind, nicht wie ein Hiſtrion, ſondern wie ein Menſch aus; mit beweglichem regſamen Blick und Mienenſpiel, länglich geſchnittenen Augen, die er auch wohlgeübt zu gebrauchen weiß; wie er überhaupt die Bretter kennt, und unendlich viel geſpielt hat, und Beifall gewohnt iſt. Er hat eine hohe Heroengeſtalt, und muß Halbgötter und phantaſtiſche Menſchen ſehr ſchön darſtellen; eine Stimme, wie ich ſie nie hörte, mit einer ſo umfaſſenden, in allen Tönen einnehmenden Skala. (Als er geſtern Morgen einen Augenblick bei mir geweſen, und wegging, ſagte meine Jungfer: „Ein hübſcher Mann!" — Ja! — „Und er hat ſo was Sanftmüthiges an ſich." Sie wußte es nicht zu nennen und meinte nur die Götterſtimme.) Eine Nüance von Vornehmheit fehlt ihm, jetzt-zeitiger möcht' ich ſie nennen, die man, wenigſtens ich, nach den erſten fünf Bewegungen vermißte. Schöne Füße für ſo große Geſtalt, die jedoch nicht hinderlich erſcheint, und gar kein eitles Spiel für Publikum; ſo iſt er öfters mit dem Rücken gegen die Zuſchauer gekehrt, welches mir ſehr wohlgefällt, ich immer wünſche, und nicht begreife, warum darin die Schauſpieler ſo viel bedenklicher, aber nicht *genug* als die Tänzer ſind; in jedem Moment wird doch in keiner Rolle geſprochen, und da thut eine lebhafte natürliche Wendung des Menſchen ſehr gut, und belebt Schauſpieler und Zuſchauer. Es kommen ihm nicht Einfälle genug in's Gemüth, alſo fallen ihm nicht genug Nüancen des Vortrags ein; und daher iſt er der Meinung, zu oft ſich in den Affekt ſetzen zu müſſen, in welchem man gar nicht anders kann als ſchreien, dies iſt die Urſache, warum er dies zu oft, und daher öfters ohne richtigen Grund nach treffender Wirkung, thut: bei Leibe aber nicht für's gröbere Parterre und deſſen groben Beifall, ſondern aus reinem Irrthum und Mangel, aber doch verführt von der zu willigen, alles leiſtenden Stimme, die ihm ſchon ſo herrlichen Beifall ſchaffte, und Zeit ihres Lebens ſchaffen muß. In ſeinen beſten Momenten erinnert er an Fleck. Abſtracte Mienen, des ſich ſammelnden Gemüths, oder des Wendens der Seele zu Himmel und Schickſal, haben ſie alle drei ſehr gleich. Er ſpielt ſehr deutſch, und doch wie Einer, der die Franzoſen geſehen, erwogen und benutzt hat; dies in ſeinen theathraliſchen Bewegungen, die er gehöriger Weiſe al fresco nimmt; aber bei weitem nicht mannigfaltig und witzig genug: wie denn Witz ihm in allem, was er auch gut leiſtet, am meiſten fehlt. Dabei ſpielt er nach Stimmung und Eingebung; und aus großer Routine auch mit Ueberlegung.

womit er sich klug genug unterstützt, wenn er sich schwächeren Herzens fühlt. So gab er die Räuber. In der Stelle, wo er die groben Ermahnungen des Mönchs anzuhören hat, sah er mit schwarzem, vorn aufgeklappten, mit rothen Federn in die Stirn gedrückten Hute, gradauf stehend auf eine passende Streitaxt gelehnt, außerordentlich gut, und menschlich, und edel, lebendig zuhörend aus; wie ein wirklicher Mensch, und hochartig. Auch antwortete er in edelgefaßtem Schmerz dem Mönche sehr schön in den abgebrochenen Reden. Als er sich erschließen wollte, spielte er meisterhaft; eindringend verständig, verloren forschend und unglücklich; mit den passendsten Gebärden; so gelungen als möglich. Auch erstach er das Mädchen so außerordentlich, als es nur möglich ist; wie Fleck, wenn er so etwas gut machte. Auch kann er sehr schön ohne Worte sanglotiren, il n'y a point de mot dans notre langue; Schluchzen allein ist es nicht. Wimmern und Schluchzen. Noch machte er manches schön; ich rede vom Schönsten. Ja! noch Eins! Er las den Brief des Vaters gleich zu Anfang göttlich, und war in dem Zimmer zu Hause, wie nur große Schauspieler, wie Menschen in ihren Zimmern, Helden. Er wurde den Abend sehr beklatscht und herausgerufen, und es war jenes Klatschen in der Luft, welches ganz allein nach gutem Spiel erfolgt und nicht von der Menge der Hände abhängt. Vorgestern spielte er Rolla bei leerem Hause; mit der Fähigkeit, die du ihm nun kennst; nahm aber die Rolle, eine Nüance oder ein paär, französischer; und die Rolle, sage ich, lieferte ihm nicht jene Momente, in denen er mir völligen Beifall ablocken konnte. Er wurde wieder herausgerufen. Uebrigens habe ich das Publikum noch nie gerechter gefunden; wo sie konnten, ehrten sie den fremden Künstler; wo sie wußten, zeigten sie ihren völligsten Beifall unbefangen gern, und wahrlich sie schienen's beide Abende auch ganz zu verstehen.

Eßlair macht einen so lieben Eindruck als Mensch, und zeigt den in seinem ganzen Vortrag so, daß man ihn persönlich lieben muß; dafür war ich ihm schon mit meinem ganzen Herzen dankbar. Sein kleiner Besuch hat ihn in meiner Gunst bestätigt. Er hat etwas liebenswürdig Gütiges. Rauchtabak roch ich, dies gehört diesmal zur fehlenden Nüance von feinster Welt. Er behauptet keine Zeit zu haben! er eilte so, daß ich beinahe nichts mit ihm sprechen konnte, als von deinen regrets, zu einer Probe vom Tell, der heute gegeben wird; hier die Austheilung. — Leb' wohl! Ich bin zu müde: ich habe einen kranken Kopf, und nur meine Theaterleidenschaft und du konnten mich schreiben machen. —

N. S. Er brachte mir einen Brief von J. S. — Meine ganze Liebe wallt zu Flecks Grabe. Die Propheten, Dichter und Künstler, die Gottgesandten, sollten doch so lange die Welt steht, leben, und nicht sich deteriorirend altern, wie wir Gemeinsten, Elendesten. Ich bin heute völlig elend; in allem! Eßlair bleibt nur bis den 14. Die Bethmann, die ich nach der Probe sprach, kann nicht genug erzählen, wie herrlich er in Theseus ist, und wie über alle Maßen vortrefflich in der Beichte; sie sagt, darin stellte er den Theseus auf den Kopf. Gerade umgekehrt!"

In den Strafantrag zu einem „sittenreinigenden Wollspinnen" wird gewiß mancher Leser heiter einstimmen. Bei dieser *Schilderung Eßlairs* aber fällt uns auf, was wir für alle

Beſchreibungen dieſer Art in Rahels Briefen zu bemerken haben. Sie ſcheint völlig planlos, ſprungweiſe, willkürlich abgefaßt, bald nach dem Bedeutendſten und Tiefſten, bald nach dem Aeußerlichſten und Kleinſten greifend, das Verſchiedenartigſte frei durcheinander miſchend. Sehen wir bloß auf das Verfahren, ſo dünkt uns faſt verdrießlich, ſolche verworrene Wege mitgehen zu ſollen. Allein wir werden bald gewahr, daß das Reſultat ganz entgegengeſetzter Art iſt. Wir finden, daß wir unverſehens, auf jenen Wegen, zu einem deutlichen hellen Bilde gelangt ſind, daß die feſte, ſichere Geſtalt anſchaulich vor uns ſteht. Und dieß erklärt ſich leicht! Die Einzelzüge nämlich, welche gegeben werden, ſind alle aus dem lebendigen Ueberblick eines Ganzen geſchöpft; ſie mögen noch ſo entfernt auseinander liegen, ſie gehören und paſſen zuſammen, ſie widerſprechen einander nicht, ſondern ergänzen einander, die Einheit der Anſchauung bricht gerade aus dieſer Folge des Verſchiedenartigen um ſo ſtärker hervor; die lebendige Wahrnehmung verfährt ſelbſt nicht anders, und indem ſie das für die Reflexion Auseinanderliegende, in dem Lebenseindruck aber Vereinigte, raſch zuſammengreift, verwirrt ſie nicht, ſondern ſie gleicht aus und verbindet, ein Verfahren, das der darſtellende Künſtler ſogar nachzuahmen ſucht, hier aber ein lebhaftes, raſches Naturell gleichſam nur als unbewußte Fertigkeit ausübt! „Abſtracte Mienen, des ſich ſammelnden Gemüths, oder des Wendens der Seele zu Himmel und Schickſal,“ und „Rauchtabak roch ich, dies gehört diesmal zur fehlenden Nüance von feinſter Welt,“ dann, „Schöne Füße für ſo große Geſtalt,“ und „Ohne Worte ſanglotiren.“ dieß alles muß zuſammen und jedes an ſeiner Stelle ſeyn, um das Bild in unſerer Vorſtellung vollſtändig aufzubauen.

Wie unbeſtechlich der Wahrheitsſinn Rahels war, wie unfähig, ſich zu verläugnen oder gar ſich etwas einzureden, dafür giebt den ſchlagendſten Beweis ein Brief an Marwitz, worin von Wolff, dem eben von Weimar gekommenen, geſprochen wird. Die Verehrung Rahels für Göthe war gränzenlos, ſie

ersten Talent und der reinsten Kunst nicht sowohl das Mittelmäßige und Schlechte, als vielmehr das ihr zunächst stehende zweite Talent, das Unreine, mit innerer oder äußerlicher Beigabe falsch verzierte, entgegensteht, hinderlich und schädlich ist. Und mit diesen Tagesgültigkeiten, sie mochten übrigens noch so bewundernswerth seyn, und Iffland, Bigottini, Karl Maria von Weber oder Sontag heißen, konnte sie sich wohl so weit befreunden, um das Meisterhafte in ihnen mit Freudigkeit zu genießen, aber nie so weit, um sie jenen ächten und vollkommnen Größen jemals an die Seite oder gar an deren Stelle zu setzen.

Rahel dachte groß und enthusiastisch von der Kunst und den Künstlern; sie fand letztere jeder Verehrung werth, als Auserwählte der Menschheit, geweiht und berufen, das Schöne und Erhabene zu Trost und Freude hervorzubilden, unsere beschränkten, gemeinen Zustände mit freien, höheren abzulösen. Sie glaubte daher auch nicht, daß die Kunst ein bloß äußerlich Erlerntes, ein mühsames Flickwerk seyn könne. Die großartige Seele, das kräftige Gemüth, den lichtvollen Geist, setzte sie stets im Künstler voraus. Große Naturgaben, und vor allen die Fähigkeit reicher und mächtiger Empfindung, waren ihr das erste Erforderniß.

Aber sie war mit dieser ersten Bedingung keineswegs abgefunden; sie verlangte nun eben so den ganzen Ertrag des Studiums, den vollen Reichthum erworbener Bildung. Wo die eine oder die andere dieser beiden Seiten fehlte, da konnte sie höchstens treffliche Bestandtheile aber kein befriedigendes Ganze der Kunst anerkennen. Zu jener Stufe herabgestiegen, wo das Einzelne gelten darf, weil es nur gerade dieses seyn will, mochte sie auch jeder Virtuosität mit leidenschaftlichem Beifall zustimmen, und wie sie die reine Schönheit der Gestalt, die flüchtige Eingebung, das glückliche Gelingen bewunderte, so konnte sie auch durch weise Berechnung, sichre Nachhülfe des Verstandes, und durch vollkommene Fertigkeit entzückt werden, wo diese richtig hervortraten. Nur wenn der Mangel, die Schwäche und die Dürftigkeit sich als Stärken geben wollten, das ihnen zugestandene Geringe an

die Stelle des verſagten Großen und Herrlichen ſetzen wollten, ja durch trügeriſchen Schein das Verkehrte und Leere geltend machten, — dann empörte ſich der Unmuth und konnte ſcharfe Strafworte ausſchütten.

Rahel war die Erſte, welche bei aller Anerkennung der vielfachen in Iffland vereinigten Gaben, ſowohl ſeine Schauſpielkunſt als ſeine Direktorſchaft als den Anfang des Verderbs der Berliner Bühne erkannte und bezeichnete. Gegen dieſen gründlichen Verderb rang vergebens das entgegengeſetzte Beiſpiel der Weimarer Bühne, vergebens die Anſtrengung der neueren Poeſie, der fortgeſetzten Beeiferungen Schlegels, Tiecks', Bernhardi's, vergebens der beſſere Theil des Berliner Publikums. Die Vorzüge ſelbſt, in denen Iffland groß war, täuſchten über die Richtung, die er dem ganzen Bühnenweſen gab, und riſſen nach und nach alles auf den falſchen Weg mit fort. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir Rahel mit der Geſtalt des Theaters, die ihr daheim und in der Fremde am meiſten entgegentrat, in häufigem Widerſpruch finden. Am wenigſten konnte ſie in Berlin ſelbſt befriedigt ſeyn, wo ſie, bei dem beſten Willen, doch faſt immer nur Einzelnes loben konnte, und das Höchſte und Beſte nur vorübergehend und wie durch Gunſt des Zufalls geleiſtet ſah.

Wir wollen dieſe Verſchiedenheit der Standpunkte hier in ſtoffloſen Allgemeinheiten nicht peinlich erörtern, ſondern laſſen ſolche lieber ſogleich in lebendiger Auffaſſung des beſtimmten Einzelnen prägnant hervortreten. Das Raiſonnement wird ſich für diejenigen, welche deſſen bedürfen, aus dieſen raſchen und gleichſam dem Augenblick entriſſenen Spruchworten, leicht und ergiebig ableiten.

Einen charakteriſtiſchen Ausdruck der ganzen Richtung und Geſinnung Rahels in theatraliſchen Bezug liefert uns gleich ein Brief, aus dem Jahre 1817 an die große tragiſche Schauſpielerin Sophie Schröder. Dieſe gab damals ihre erſten Gaſtrollen in Berlin, Rahel aber befand ſich in Frankfurt am

am Main, und ſchrieb an die bewunderte und ihr ſchon ſeit mehreren Jahren befreundete Künſtlerin wie folgt:

An Sophie Schröder, in Berlin.

Frankfurt a. M., den 31. October 1817.

„Als ich geſtern mit Ungeduld die Berliner Poſt erwartete, die mir endlich keine Briefe mitbrachte, ließ ich mir die Berliner Zeitungen als eine Art von hinhaltendem Erſatz geben, und fand Sie, meine ſehr Geliebte, den Landsleuten als Gaſt der Muſe angekündigt; dieſe Zeilen können Ihnen mein Bedauern, daß ich nicht zu Hauſe bin Sie zu empfangen, nicht ausdrücken! Ich habe den wahnſinnig-eiteln Gedanken, daß in der weiten gebildeten Stadt doch keiner ſich findet, der ſo durchdrungen ſeyn kann von dem, was Sie zu leiſten vermögen, es auffaſſen kann wie ich, was Sie ſind; und der auch das anſcheinend minder Gelungene ſo zu ſtellen und zu deuten weiß! Ich möchte Sie empfangen, beherbergen: Ihnen jede materielle Sorge und Beſorgung abnehmen; ich möchte Sie applaudiren; mit Einem Wort, ich die Ceremonien-Fürſtin der Stadt nur auf eine Weile ſeyn, wie ich es jedesmal mit Leidenſchaft wünſche, wenn ein Künſtler in ihren Mauern iſt; Einer, der die Macht hat, das Großartige darzuſtellen, ohne Uebereinkunftsmanier; dem es gegeben iſt, die Leidenſchaft zu kennen, und die Mittel, ſie in allen ihren Abſchattungen, auch dem wenigſt Aufmerkſamen, in einer Art muſikaliſchem Maße und Haltung zu zeigen; der die Natur der Dinge ſchnell jedesmal findet, und auch die Mittel, ſie auszudrücken. Sie ſehn, ich tödte mich, das zu beſchreiben, was geſegnete Künſtler ſind; ſagen kann ich's nicht; aber ich weiß es. Auch mich hat Apollo berührt: ich verſtehe die Begabten. — Wär' ich nur in Berlin, in meinem Hauſe; Sie wohnten doch bei mir! — Wie leid iſt es mir, daß Sie unſere Garderobe, unſere Dekorationen nicht mehr ſehen: aber lieb iſt es mir, daß Sie im Opernhauſe ſpielen; und es freut mich, daß Graf Brühl bei Ihnen eine Ausnahme mit den Gaſtrollen zu machen weiß. Warum ſpielen Sie nicht Johanna von Montfaucon, anſtatt in Rudolph — oder wie er heißt — von Finnland? — Johanna war eine von den Triumphrollen der Bethmann; in dieſer aber zieh' ich Sie vor. Ich habe auch eine Sorge; Berlins Geſchmack in Anſehung der Weiberrollen iſt auf ſchwaches Regime geſetzt. Das Größte, was ſie hatten, (und ein Publikum ſchwingt ſeine Gedanken nie über das, was es ſah, ſondern bildet und ſchränkt ſich darnach ein, oder aus;) war die Bethmann; die außer dem Talent, das ſie hatte, noch die Gabe beſaß, nur ſie ſeyn zu dürfen; und das in einem ſolchen hohen und ſchönen Maße, daß man nicht unterſcheiden mochte, ob ſie auch etwas anders ſeyn konnte; ſie konnte erhaben, ganz edel, ganz romantiſch, tief empfindend, traurig-toll und toll-zerreißend ſeyn, immer lieblich, ſelbſt im Fehlgriff; konnte komiſch, heiter, reizend beweglich ſeyn; den Adel der großen Welt vortragen. Furchtbar aber, furien-ſtark, mit den Elementen verwandt, mythologiſchen Wahnſinn, den konnte ſie nicht aus der lieblichen, leichtbeweglichen, leichtſinnigen, frommen Seele ſchöpfen, weil man nie etwas daraus ſchöpft, was nicht darin liegt. Nun fürcht' ich, iſt den Berlinern mancher Farbenton, der gerade mein Erhabenes ausmacht, von Ihnen zu ſtark; das fürcht' ich eigentlich nicht; aber ich fürchte, daß

Sie das nicht zu deuten verſtehn, und Ihnen das einen unangenehmen Eindruck macht; und daß Sie gar — Gott behüte und bewahre! — ſich darnach richten wollen. Das fürchte ich; und darum ward ich hier ſo breit; in der Tiefe war wirklich der Aufſchluß dieſes Schwächenzuſtandes nicht nachzuweiſen; ſondern in der längeren Ausdehnung eines Aufenthaltes in Berlin, den ich gemacht. Jetzt mag unſere Stadt nun wohl noch mehr davon befallen ſeyn, als vor drei oder mehreren Jahren: ſie putzt und ſchnäbelt gar zu viel an ihrem Kunſtgefühl, beleuchtet gar zu ſehr das Bewußtſeyn darüber, mit Kerzen, aus allen Fabriken, anſtatt dem Gehen und Kommen der Sonne ſich ruhiger hinzugeben. Sie ſind dort bis zu den unbefangenſten Tiefen der Menſchheit in der letzten Zeit mit ihren Ausputzwerkzeugen hingedrungen und geeilt: und ich fürchte, jetzt grad, eine größere und allgemeinere Schwäche und Anmaßung; und will Sie, um Ihnen unangenehmere Empfindungen zu erſparen, nur darauf aufmerkſam machen. Solches alles gilt aber nur von jeder Stadt, wenn man ſie zuſammen ſich vorſtellt; und man kann die eine freie, eine ſinnige nennen, wo viele Einzelne dem Publikum mit ihren Gedanken, und Verſtändniſſen vor ſind, große Künſtler faſſen, und große Bücher, die ſie über die Beſchaffenheit des Augenblicks, in dem ſie leben und ſchaffen müſſen, erheben. Eine ſolche Stadt, ſeyn Sie gewiß, iſt Berlin, wenn auch die, welche ſie dazu machen, gerade nicht das Glück haben Sie perſönlich zu kennen. Dieß wollt' ich Ihnen nur, bei dem flüchtigen, geſchäft- und ereignißreichen Aufenthalt dort, vor die Augen halten, wo alles vor ihnen vorüberfliegen muß. Ein Freundesbrief ſoll Freundesſtelle vertreten!!

Mich ekeln ſchon jetzt die Zeitungskritiken! das iſt das Schlechteſte, was wir haben, das Seichteſte in Deutſchland überhaupt. Die Leipziger, von A. W. ſind noch die einzigen, wo etwas Mark und Bein, Leben und Zeichnung darin iſt.

Hier ſpielt Eßlair. So glücklich, Sie mit dem zuſammen zu ſehn, bin ich nicht! Wenn ich nur drei Bataillen gewonnen hätte! ich wollte mir ein Theater anſchaffen! Er ſpielte Theſeus wirklich wie ein Gott; und kann das Muſter ſeyn, die Fahne zum Weg, deutlich zu ſprechen. Otto von Wittelsbach ſah ich: der Mord ein Meiſterwerk! Hinein- und herausgehn Ein Stück; er ging, trotz der Wuth, mit Abſcheu hinein, und kam, trotz des Abſcheu's, noch mit Wuth heraus. Göttlich. —

Als ich Ihnen dieſes geſtern ſchrieb, ward ich dazwiſchen immer von Beſuchen geſtört. Ich erhielt dann noch geſtern Abend einen Brief aus Berlin. Sie wollten an dem Tage in Merope auftreten, von der Vorſtellung ſelbſt weiß ich alſo noch nichts. Ich freue mich im voraus des Berichts, den man mir treu und ausführlich davon zu geben verſpricht!" — —

In dieſem raſchen, leicht hingeworfenen, nur dem Augenblicke gehorchenden Herzenserguß iſt unvermerkt faſt alles, wodurch ſich die wahre und hohe Kunſt von der ſcheinſamen, unächten und kleinen unterſcheidet, in kurzen Andeutungen mitausgedrückt. Hier iſt gleichſam der Scheideweg angegeben, wo die Richtungen ſich trennen, und in ſtets größerer Abweichung auseinandergehen, die eine zum Großen und Schönen, die andere zum Mittelmäßigen,

womit er sich klug genug unterstützt, wenn er sich schwächeren Herzens fühlt. So gab er die Räuber. In der Stelle, wo er die groben Ermahnungen des Mönchs anzuhören hat, sah er mit schwarzem, vorn aufgeklappten, mit rothen Federn in die Stirn gedrückten Hute, gradauf stehend auf eine passende Streitaxt gelehnt, außerordentlich gut, und menschlich, und edel, lebendig zuhörend aus; wie ein wirklicher Mensch, und hochartig. Auch antwortete er in edelgefaßtem Schmerz dem Mönche sehr schön in den abgebrochenen Reden. Als er sich erschießen wollte, spielte er meisterhaft; eindringend verständig, verloren forschend und unglücklich; mit den passendsten Gebärden; so gelungen als möglich. Auch erstach er das Mädchen so außerordentlich, als es nur möglich ist; wie Fleck, wenn er so etwas gut machte. Auch kann er sehr schön ohne Worte sanglotiren, il n'y a point de mot dans notre langue; Schluchzen allein ist es nicht. Wimmern und Schluchzen. Noch machte er manches schön; ich rede vom Schönsten. Ja! noch Eins! Er las den Brief des Vaters gleich zu Anfang göttlich, und war in dem Zimmer zu Hause, wie nur große Schauspieler, wie Menschen in ihren Zimmern, Helden. Er wurde den Abend sehr beklatscht und herausgerufen, und es war jenes Klatschen in der Luft, welches ganz allein nach gutem Spiel erfolgt und nicht von der Menge der Hände abhängt. Vorgestern spielte er Rolla bei leerem Hause; mit der Fähigkeit, die du ihm nun kennst; nahm aber die Rolle, eine Nüance oder ein paar, französischer; und die Rolle, sage ich, lieferte ihm nicht jene Momente, in denen er mir völligen Beifall ablocken konnte. Er wurde wieder herausgerufen. Uebrigens habe ich das Publikum noch nie gerechter gefunden; wo sie konnten, ehrten sie den fremden Künstler; wo sie wußten, zeigten sie ihren völligsten Beifall unbefangen gern, und wahrlich sie schienen's beide Abende auch ganz zu verstehen.

Eßlair macht einen so lieben Eindruck als Mensch, und zeigt den in seinem ganzen Vortrag so, daß man ihn persönlich lieben muß; dafür war ich ihm schon mit meinem ganzen Herzen dankbar. Sein kleiner Besuch hat ihn in meiner Gunst bestätigt. Er hat etwas liebenswürdig Gütiges. Rauchtabak roch ich, dies gehört diesmal zur fehlenden Nüance von feinster Welt. Er behauptet keine Zeit zu haben! er eilte so, daß ich beinahe nichts mit ihm sprechen konnte, als von deinen regrets, zu einer Probe vom Tell, der heute gegeben wird; hier die Austheilung. — Leb' wohl! Ich bin zu müde: ich habe einen kranken Kopf, und nur meine Theaterleidenschaft und du konnten mich schreiben machen. —

N. S. Er brachte mir einen Brief von J. S. — Meine ganze Liebe wallt zu Flecks Grabe. Die Propheten, Dichter und Künstler, die Gottgesandten, sollten doch so lange die Welt steht, leben, und nicht sich deteriorirend altern, wie wir Gemeinsten, Elendesten. Ich bin heute völlig elend; in allem! Eßlair bleibt nur bis den 14. Die Bethmann, die ich nach der Probe sprach, kann nicht genug erzählen, wie herrlich er in Theseus ist, und wie über alle Maßen vortrefflich in der Beichte; sie sagt, darin stellte er den Theseus auf den Kopf. Gerade umgekehrt!"

In den Strafantrag zu einem „sittenreinigenden Wollspinnen" wird gewiß mancher Leser heiter einstimmen. Bei dieser *Schilderung Eßlairs* aber fällt uns auf, was wir für alle

Beschreibungen dieser Art in Rahels Briefen zu bemerken haben. Sie scheint völlig planlos, sprungweise, willkürlich abgefaßt, bald nach dem Bedeutendsten und Tiefsten, bald nach dem Aeußerlichsten und Kleinsten greifend, das Verschiedenartigste frei durcheinander mischend. Sehen wir bloß auf das Verfahren, so dünkt uns fast verdrießlich, solche verworrene Wege mitgehen zu sollen. Allein wir werden bald gewahr, daß das Resultat ganz entgegengesetzter Art ist. Wir finden, daß wir unversehens, auf jenen Wegen, zu einem deutlichen hellen Bilde gelangt sind, daß die feste, sichere Gestalt anschaulich vor uns steht. Und dieß erklärt sich leicht! Die Einzelzüge nämlich, welche gegeben werden, sind alle aus dem lebendigen Ueberblick eines Ganzen geschöpft; sie mögen noch so entfernt auseinander liegen, sie gehören und passen zusammen, sie widersprechen einander nicht, sondern ergänzen einander, die Einheit der Anschauung bricht gerade aus dieser Folge des Verschiedenartigen um so stärker hervor; die lebendige Wahrnehmung verfährt selbst nicht anders, und indem sie das für die Reflexion Auseinanderliegende, in dem Lebenseindruck aber Vereinigte, rasch zusammengreift, verwirrt sie nicht, sondern sie gleicht aus und verbindet, ein Verfahren, das der darstellende Künstler sogar nachzuahmen sucht, hier aber ein lebhaftes, rasches Naturell gleichsam nur als unbewußte Fertigkeit ausübt! „Abstracte Mienen, des sich sammelnden Gemüths, oder des Wendens der Seele zu Himmel und Schicksal,“ und „Rauchtabak roch ich, dies gehört diesmal zur fehlenden Nüance von feinster Welt,“ dann, „Schöne Füße für so große Gestalt,“ und „Ohne Worte sanglotiren.“ dieß alles muß zusammen und jedes an seiner Stelle seyn, um das Bild in unserer Vorstellung vollständig aufzubauen.

Wie unbestechlich der Wahrheitssinn Rahels war, wie unfähig, sich zu verläugnen oder gar sich etwas einzureden, dafür giebt den schlagendsten Beweis ein Brief an Marwitz, worin von Wolff, dem eben von Weimar gekommenen, gesprochen wird. Die Verehrung Rahels für Göthe war gränzenlos, sie

wußte, daß er das Ehepaar Wolff dringend nach Berlin empfohlen hatte, daß er auf ihren Erfolg rechnete; sie hätte gewiß gern dieſen Wunſch ihm erfüllt geſehen, mit willigem Opfer dazu beigetragen, dieſe Anerkennung für Weimar zu gewinnen; und was konnte beſtechender für ſie ſeyn, als das Urtheil Göthe's, der jene als vortrefflich anerkannte? Aber das konnte weder Rahels Sinn befangen, noch ihr Urtheil beſtechen. Sie hatte keinen guten Eindruck von den weimariſchen Künſtlern, und ſchrieb ihrem Freunde unverhohlenen Bericht.

An Alexander von der Marwitz, in Friedersdorf.

Berlin den 5. Mai 1811.

Nun kommt der Steckbrief von Wolff; in dem dieſer ſtecken ſollte, welches nun umgekehrt iſt, und da Sie es ſchuld ſind, Sie es auch entſchuldigen müſſen! — Sehen Sie, wie Jean-Paul'ſch man wird, wenn man nicht ſchreiben kann, und nur etwas Witz ſtellt ſich ein? Mein tiefſter Ernſt. Ich kam natürlich, wie wenn man allein geht, und Niemand auf einen wartet, zu ſpät nach Möllendorfs Loge. Und im Korridor hört' ich ſchon eine mir unbekannte Stimme ſehr theatraliſiren; das Aufeinanderfolgen der Scenen war mir nicht gegenwärtig, und ſtutzend dacht' ich, wenn er das nur nicht iſt. Ich trete ein, und Maria iſt auf der Bühne, mit Mortimer vor ſich. Ich erkenne Wolff, und ſehe zu allererſt, eine verdrehte Bewegung des Unterarms und der Hand. (Aus der er auch nie herauskommt.) Auch mit den Füßen und Beinen weiß er ſich bei weitem nicht ſo gut zu behelfen, als unſere Akteurs. Worüber ich aber ganz ernſthaft, und faſt traurig in der Seele ward, iſt, daß ich mir durch ihn vorſtellen muß, das Weimariſche Theater iſt nicht beſſer, als unſers; oder vielmehr, wenn es auch in manchen Stücken beſſer iſt, ſo hat es doch unſere Fehler; dieſe Fehler aber ſind mir die allergräßlichſten, und erſt ſeit den guten Stükken, mit den demonſtrirenden Verſen, bei den mittelmäßigen ſteifen Gemüthern der gewöhnlichſten Subjecte, beim Theater Mode geworden. Dieſer große, alle Wahrhaftigkeit und Schönheit des Spiels aufhebende Fehler beſteht darin, daß die Mimen den Zuſtand der Perſonnage, die ſie darſtellen, nicht aufgefaßt haben, ſich nicht angeeignet haben, ſich ihn nicht anzueignen vermögen. Sie wiſſen nicht, und fühlen's nicht, wie die Großen unter ihnen, daß Worte, Phraſen, nur Befehle ſind, um Gemüthszuſtände von ſich zu geben, nichts, als ein Bild dieſer Zuſtände; und Bilder ſelbſt nur karakteriſtiſchere Zeichen des Beſtrebens nach Ausdruck. Pomphaft, und unverſtändig, trennen ſie dem Dichter jetzt ein Wort vom Andern, führen dies, ſo zu ſagen einzeln, ſeinem gröbſten Verſtändniſſe nach, auf, und wollen dem Autor nachhelfen. Dann und wann denken ſie ſich aus, wie man etwas machen müſſe. Und das ganze Studium dieſer Kunſt beſteht doch nur darin, auf's pünktlichſte zu wiſſen, was man nicht machen darf. Durchdrungen muß der Schauſpieler vom ganzen Stück ſeyn, jede Rolle, jede Zuſammenſtellung wiſſen, und kennen; muß vom Himmel die Gabe haben,

Zuſtände zu faſſen, und auszudrücken, das letztere iſt eine rohere, äußerlichere und allgemeinere; wenn er dann nicht thut, was er nicht darf, — und dieſe prohibirenden Geſetze aus allen Gegenden des Rechenſchaft gebenden Geiſtes zuſammen hat, — und ſich freies Spiel läßt, ſo werden wir Gutes haben. Unſere jetzigen Akteurs aber, wiſſen von keinem Stück, keinem Dichter, keiner Stimmung, keinem menſchlichen Zuſtand; und ennuyren mich bis zur Nervenkriſpation. Auch Hr. Wolff nahm jedes Wort, wie unſere Stich's, einzeln; und bekam nie die Rolle zuſammen. Seine Stimme iſt nicht ſchlecht, noch unangenehm, (das R ſpricht er ſcharf, alſo tragiſch), aber ſie iſt ſich nicht gleich und drückt nie jemand aus, der aus *einem* Punkt der Seele heraus lebt; ſondern nur einen Menſchen, der bald von einer bald von einer andern großen Idee, oder von ſolchen Menſchen, erfaßt ſeyn kann: folglich kann er nichts Bewundernswerthes, nichts Verehrungswerthes — einen ſolchen Menſchen nämlich darſtellen: gewiß mancherlei romantiſch Anziehendes, Bemitleidwerthes; wenn er nach Karakteren, und nicht nach Worten ſpielen wird. Ich habe eine Ahndung, daß er Lieder, u. dgl., in tollen Reimen und Verſen, gut ſagen kann. Wie das Parzenlied; welche von Schiller: und ſehr *vieles* von Shakespear. Wo er vague bleiben kann, und anklingen an ganz phantaſtiſche allgemeine Zuſtände der außermenſchlichen Dinge, und auch in ſolchen phantaſtiſchen Gemüthszuſtänden, kann er wohl ſehr gut ſeyn; das glaub' ich, durch ſeine Augen, die man im dritten Range ſieht, durch ein adliches Gemüthswesen, welches ihn ſogar während des ſchlechten Spiels bemeiſtert; und weil er, ſo wie es nur reimte, ungewöhnlicher, phantaſtiſcher, in weitern Kreiſen, und allgemeiner wurde, gleich gut wurde, und einem Schönes in den Sinn brachte. So viel! weil er von Weimar kommt. Wo der künſtleriſchte Deutſche lebt; von dem ich hoffte, daß er ganz Kunſtwidriges, in ſeiner Nähe nicht aufkommen läßt; ja tödtet, mit Macht und Wache. Bei ſeinem Entſchluſſe. Es muß doch nicht gehen; und *das* iſt es, was mich ſo ernſt über *unſere* deutſche Kunſt machte, und dieſen langen Brief veranlaßt. Sind ſie darüber mit mir einverſtanden? Und vergeben ihn *mir*? Ich meine, ſehen Sie ein, wie er entſtanden iſt? *Ihnen* mußte ich ihn doch ſchicken! Sie werden noch mehr, noch viele Plage mit mir haben.

Mlle. Beck ſpielte die Eliſabeth göttlich. Sie unterſchrieb ſtumm, allein, wie Eliſabeth ſelbſt! Die Bethmann hatte ſehr ſchöne Momente. Spielte aber zu Anfang heftiger als ſonſt." —

Munterkeit und Laune der Bemerkungen dürften bisweilen täuſchen, als ſey es nur auf Witz und Scherz abgeſehen, allein wer den Geiſt dieſer Mittheilungen näher prüft, wird bald zugeſtehen, daß Witz und Scherz in ihnen niemals Zweck ſind, ja nicht einmal eine Stätte finden, außer wo der Ernſt ſelber ſie herbeizieht und das Treffende vorwaltet. So in folgendem Briefe.

An Auguſte Brede, in Frankfurt a. M.

Prag, den 10. Mai 1814.

Kaltes, trübes, feuchtes, windiges Regenwetter obenein.

Holder Karakter! Ich wäre raſend geworden, wenn Sie mich nach einer *andern Station gefahren* hätten. Aber Seelen, wie Sie, geſchieht

und entwickelt ſich alles leichter, weil ſie alles leichter, auch loſer nehmen aber ſehen Sie auch Einmal mein Geſicht, und Ihres! Wenn die Natur — und was iſt die Natur? Alles; von Anbeginn an: Kleinigkeiten! — ſolche Dekrete ausſpricht, dann wehre ſich mal Einer; oder beſſere ſich! Was hätte ich nicht gleich beim erſten Deichſelbruch für verdeichſelte Brüche geſehen! und für Dukaten im Geiſte ſchwinden! — Eins bitt' ich mir aus, Traute! Sie ſollen mir nämlich im äußerſten Detail trauen! — über Ihre Angelegenheiten haben Sie holt die Gnod! mich immer ſehr au fait zu ſetzen; ſonſt ſitz' ich und zerbreche mir immerweg den Kopf mit den größten Sorgen. Die grünen Bohnen, den Sparzel, habe ich Ihnen — auch mit einigem Nachrechnen — beneidet; hier weiß ich vom Frühling nichts, als daß Schnee Koth geworden iſt: und die Wirthinnen ſchreien, es ſey nichts zu haben in der Jahreszeit, und der Theurung. Einmal koſtet das ſchmutzige Papiergeld viel, einmal weniger: noch immer ſo! Wunde auf; Wunde zu; „das iſt all eins!“ Wenn ich Wunde ſage, mein' ich als Moderner — ſo verſtümmelt ſind gegen die Antiken — Janustempel. (Warum ſchreib' ich Ihnen heute ſo ſonderbar, außer meinem — gewöhnlichen — Stil; dies iſt auch meiner; halb in Robert ſeinem? Weil ich Sie und mich Arme, gern ermuntern, und beſonders die ſchwarzen Dünſte aus dem ſchwarzen Herzen nicht will an's Licht ſteigen laſſen; — und weil mir Karl Maria von Weber dieſen Mittag einen ſehr ſchönen Brief vom Herzog von Gotha, in dieſem Stil geſchrieben, vorgeleſen hat. Der Stil ſelbſt iſt eine Manier, ein Gewandel, welches ein Launiſt an- aus- und abziehen kann; aber weh einem Andern, der ſich in dergleichen Garderobe verwickelt! Denken Sie ſich, mit Laune, allerlei komiſche Auswickelungen aus ſolchem Kleiderhaufen! Zufälle und Geſchichten, mit und unter denen das geſchieht! Ich habe ſo eben dies Gewand anſtändig zwar noch, aber voll Ueberdruß, weit weggelegt.

Es war ſehr ehrlich von Ihnen, liebe Guſte, mir von Nürnberg zu ſchreiben: wie in Balſam eingetaucht, wirkte der liebe unſchuldige Brief mit ſeiner Phyſiognomie auf mich. Er ſah aus wie Sie: und ſchien auch Ihnen Bedürfniß zu ſeyn. Das freut mich. Vorgeſtern Abend nach den Verwandſchaften und den neuen Ballet erhielt ich ihn. — Eliſa Valberg wurde von der Schröder — nämlich die Fürſtin — ſehr ſchön geſpielt; ſehr ſchön: auch gut angezogen, außer daß ſie, als ſie zum Gemahl kömmt, nicht einmal Handſchuh in der Hand hatte; welches mich Schwächling die ſehr gut geſpielte Scene hindurch ſtörte. Einen Zuſatz von ganz moderner Prinzenartigkeit (mit artigkeit mein' ich haſtigkeit; nicht die Artigkeit) und Zarthelt hätte ich dem Spiel noch gewünſcht: denken Sie aber ja nicht, daß das auffallend war, oder ganz fehlte! Mattauſch hat einen gewiſſen Wackel beim Schreiten durch die zu große Körperſchwere erhalten, der das geübteſte Auge, beſonders in der Rolle, erfordert, um zu ſehen, daß er ſie ganz Prinz ſpielte; ſo modern und gut erzogen, als möglich, mit all' der Behaglichkeit, in dem Zurückhalten, welche ſolche Erziehung und ſolch ein Leben nur geben kann. Er war ſo täuſchend in ſeinem Benehmen, daß er mich in die größte Rührung und Emotion verſetzte, ſo ähnlich war es dem all unſerer Prinzen; und wegen der Herzlichkeit der Rolle, und den Verlegenheiten, die ſie in der Stellung des Fürſten gegen den rechtlichen Gouverneur mit ſich führt, Prinz Louis Situation und Betragen ſo ähnlich, daß ich zu vergeſſen glaubte. Er war ganz wie unſere Prinzen angezogen, und auch in

der Körperhaltung wie ſie!! — Er ſpielte tauſendmal beſſer als ſonſt, und mit räuſchender Eingebung und Natur. Nur die Jugendlichkeit miſste man: und das ich, in deren Phantaſie ſie ſchwerer ſchwindet; und das nur, weil er an ſeinem Verfall Schuld iſt. Durch Tabakrauchen, und verbürgertes, und vernachläſsigtes, unelegantes Leben außer der Bühne. Nichts macht alt, als das Einwilligen darin, Vernachläſsigung der Jugend; und Mangel an ewiger Eleganz: man kann nicht nur Abends um 6 Uhr ein Künſtler ſeyn — Volk! — man muß es den ganzen Tag ſeyn; beſonders wenn wir die Kunſt in unſerer eigenen Perſon vortragen ſollen. Große Gage! große Gage! wie in Frankreich, in England, und unter dem Könige Friedrich dem Zweiten!! Liebich ſpielte ſehr gut: leider aber wuſste ich diesmal jedes Wort noch von Fleck; wie er's in der ganzen Liebenswürdigkeit ſeiner perſönlichen Blüthe vortrug! „Reſüſirt!“ ſchrie der Gott! wie ein Engel. Und erblaſste, in Blick und Mienen. Göttlich! Madame Brunetti war weiß mit roſenrothem Atlasband; und ſpielte weiß mit roſenrothem Atlasband: wie immer. Mad. Liebich gut; doch auch die Döbbelin ehemals beſſer, nüanziger; gekränkter. Das Ganze war aber ſehr gut, und durchaus unterhaltend, für mich iſt das viel; wiſſen Sie. Schröder, als Verlobter der Roſenrothen, ſo gränzenlos ſchlecht, daß er durchaus ein Intermezzo war. Wie Einer von einer ſolchen Winkelgeſellſchaft, die ſich in Klüften aufhält; wo auch Bäder ſind, und wo man vorbei reist, wenn man nach Pyrmont, Aachen, oder dergleichen, fährt! und als wäre er einſt Springer geweſen: und hätte da immer die Zwiſchenreden gehalten. Wie konnte die Schröder daneben nur ſpielen! Geſtern ſpielte ſie im Vehmgericht die Verbrecherin. Wundergöttlich: die ſanften Stellen aber nachtigallte ſie gedehnt, leiſe und rührig ab! — welcher tiefer, finſterer, grober Irrthum! Ihr Talent und ihre Eingebungen ſind aber ſo ſtark, daß ſie ſich mitten in ſolchen langweiligen Momenten, mit den ſchönſten Ausbrüchen von Spiel, Ton und Einfällen, ſelbſt unterbrach. Publikümchen wuſste von allem nicht; applaudirte, rief heraus; dafür iſt's nicht bezahlt, aber es bezahlt. Sie war erſt in grauem Sammt, mit Schwarz und Weiß beſetzt, dann ein grautafnes Nachtkleid, und Nachthaare — herunter; dann weiß: mit einem Wittwen-Kopfputz mit drei Spitzen im Geſicht und einem Muſſelinſchleier herab. Die Mad. Löwe erſt wie eine rothe Kartendame angezogen: dann Battiſtmuſſelin, ganz weiß, altdeutſch, gut gemacht. Doch demoiſellig: ſehr vermagert. Geſpielt wie jede Rolle: und ungeheuer gegen die Schröder abgeprallt. Nämlich auch für das dunkele Gefühl des Parterre's etwas auf Puppe reduzirt; durch jene wirklich gewaltig Ausgeſtattete. Sie hatte bloß altdeutſche Lockenfülle, aus einem altdeutſchen Scheitel um ſie her fallende, zum Kopfputz. — Wie ich dazu kam, das Gräuelſtück zu ſehen? Bayer invitirte mich bei Mad. Liebich; und da that ich's aus Artigkeit. Meine Schwäche! Es gereut mich wegen der Schröder nicht. Nun geh' ich in Grünbaums Benefiz, die Schweizerdirne! Adieu! ich erliege! Soll ich ein Theaterblatt ſchreiben? Das fehlte mir!“ —

Wie tief und gewichtvoll hier der eine Ausſpruch, der Anſchrei an das ſinnloſe, gemeine „Volk:“ „Man kann nicht nur *Abends um 6 Uhr ein* Künſtler ſeyn; man muß es den ganzen

und entwickelt ſich alles leichter, weil ſie alles leichter, auch loſer nehmen aber ſehen Sie auch Einmal mein Geſicht, und Ihres! Wenn die Natur — und was iſt die Natur? Alles; von Anbeginn an: Kleinigkeiten! — ſolche Dekrete ausſpricht, dann wehre ſich mal Einer; oder beſſere ſich! Was hätte ich nicht gleich beim erſten Deichſelbruch für verdeichſelte Brüche geſehen! und für Dukaten im Geiſte ſchwinden! — Eins bitt' ich mir aus, Traute! Sie ſollen mir nämlich im äußerſten Detail trauen! — über Ihre Angelegenheiten haben Sie holt die Gnod! mich immer ſehr au fait zu ſetzen; ſonſt ſitz' ich und zerbreche mir immerweg den Kopf mit den größten Sorgen. Die grünen Bohnen, den Spargel, habe ich Ihnen — auch mit einigem Nachrechnen — beneidet; hier weiß ich vom Frühling nichts, als daß Schnee Koth geworden iſt: und die Wirthinnen ſchreien, es ſey nichts zu haben in der Jahreszeit, und der Theurung. Einmal koſtet das ſchmutzige Papiergeld viel, einmal weniger: noch immer ſo! Wunde auf; Wunde zu; „das iſt all eins!“ Wenn ich Wunde ſage, mein' ich als Moderner — ſo verſtümmelt ſind gegen die Antiken — Janustempel. (Warum ſchreib' ich Ihnen heute ſo ſonderbar, außer meinem — gewöhnlichen — Stil; dies iſt auch meiner; halb in Robert ſeinem? Weil ich Sie und mich Arme, gern ermuntern, und beſonders die ſchwarzen Dünſte aus dem ſchwarzen Herzen nicht will an's Licht ſteigen laſſen; — und weil mir Karl Maria von Weber dieſen Mittag einen ſehr ſchönen Brief vom Herzog von Gotha, in dieſem Stil geſchrieben, vorgeleſen hat. Der Stil ſelbſt iſt eine Manier, ein Gewandel, welches ein Launiſt an- aus- und abziehen kann; aber weh einem Andern, der ſich in dergleichen Garderobe verwickelt! Denken Sie ſich, mit Laune, allerlei komiſche Auswickelungen aus ſolchem Kleiderhaufen! Zufälle und Geſchichten, mit und unter denen das geſchieht! Ich habe ſo eben dies Gewand anſtändig zwar noch, aber voll Ueberdruß, weit weggelegt.

Es war ſehr ehrlich von Ihnen, liebe Guſte, mir von Nürnberg zu ſchreiben: wie in Balſam eingetaucht, wirkte der liebe unſchuldige Brief mit ſeiner Phyſiognomie auf mich. Er ſah aus wie Sie: und ſchien auch Ihnen Bedürfniß zu ſeyn. Das freut mich. Vorgeſtern Abend nach den Verwandſchaften und den neuen Ballet erhielt ich ihn. — Eliſa Valberg wurde von der Schröder — nämlich die Fürſtin — ſehr ſchön geſpielt; ſehr ſchön: auch gut angezogen, außer daß ſie, als ſie zum Gemahl kömmt, nicht einmal Handſchuh in der Hand hatte; welches mich Schwächling die ſehr gut geſpielte Scene hindurch ſtörte. Einen Zuſatz von ganz moderner Prinzenartigkeit (mit artigkeit mein' ich haftigkeit; nicht die Artigkeit) und Zartheit hätte ich dem Spiel noch gewünſcht: denken Sie aber ja nicht, daß das auffallend war, oder ganz fehlte! Mattauſch hat einen gewiſſen Wackel beim Schreiten durch die zu große Körperſchwere erhalten, der das geübteſte Auge, beſonders in der Rolle, erfordert, um zu ſehen, daß er ſie ganz Prinz ſpielte; ſo modern und gut erzogen, als möglich, mit all' der Behaglichkeit, in dem Zurückhalten, welche ſolche Erziehung und ſolch ein Leben nur geben kann. Er war ſo täuſchend in ſeinem Benehmen, daß er mich in die größte Rührung und Emotion verſetzte, ſo ähnlich war es dem all unſerer Prinzen; und wegen der Herzlichkeit der Rolle, und den Verlegenheiten, die ſie in der Stellung des Fürſten gegen den rechtlichen Gouverneur mit ſich führt, Prinz Louis Situation und Betragen ſo ähnlich, daß ich zu vergehen glaubte. Er war ganz wie unſere Prinzen angezogen, und auch in

hat; er, ein treuer, fleißiger Nachahmer von Iffland; ſo daß er mit all deſſen Fehlern vor einem ſteht, und man beim Ueberlegen doch das etwa Beſte an ihm, nicht ganz gefunden hat. Dieſer wenig begabte Pedant hat nicht allein der Berliner, ſondern den deutſchen Bühnen großen Schaden zugefügt, bei mancher Ordnung der Scene, und geſellſchaftlichem Vortheil ihrer Mitglieder; und mich verfolgt er noch nach ſeinem Tod!!! Muß ich nicht raſend werden, — Wien nicht ausgenommen, — auf allen Theatern Deutſchlands Einen zu finden, der ganz wie er ſpielt, ſchnarrt, glupt, ſpricht, die Hände dreht, fingerirt, pauſirt, einzelne Worte mitten vor oder aus einer Phraſe wie verlorene Schildwachen hinaus ſchickt, und als ſolchen ihnen keine Lebensmittel, d. h. keinerlei Accent und Beziehungston mitgiebt, es dem Hörer in ſeiner Verlegenheit überläßt, was ſie damit machen ſollen, und dieſe Verlegenheit noch für künſtleriſche überlegte Abſicht ausgeben will! Solche verfolgen mich noch, wo ich ihn ſchon lange vergeſſen hätte, und hetzen den alten Aerger wieder in mir gegen ihn auf. Woran liegt es, daß das Falſche viel mehr um ſich greift, Nachahmer, Vertheidiger, und Lobredner findet, als das Aechte? frag' ich mich ewig: und fragte es erſt dieſen Mittag, als ein kluger, ſiebzigjähriger Célibataire, der weichmüthig und liebenswürdig iſt, allem Hergebrachten auf's willkürlich-unvernünftigſte das alte Irrwort redete! Wie kommt's? Da Aechtes Wahres iſt, und Wahres viel einfacher, als Lügen und Irrwege des reinen Denkens. So herrſchte Iffland; nicht durch ſein Beſſeres, durch ſein Schlechteſtes. So will man mich jetzt gelten laſſen, da edler Unwille in ſeinem Muth ſich nicht mehr zeigt, und mehr dergleichen in mir; und in meiner reinen, unſchuldigen Jugend war es gefährlich mit mir umzugehen! — Aber reizend, zum Glück! Nun ich auf mich gekommen bin; genug! Das Theater amüſirt mich hier genug! („Ziemlich" gefällt mir nicht: und „ſehr" auch nicht). Müller iſt oft ſehr gut, Heck ganz vortrefflich. Mayer manchmal gut, nie eine Rolle durch; er hatte gewiß das Unglück, zuerſt in Koſtüm und nicht in Konverſationsſtücken zu ſpielen; um dies zu verdauen, gehört ein kräftiger Talent. Nämlich, reichere, gewandtere Einbildungskraft, ein ſchwerer Herz. Seine Stimme hat Töne, ſeine Geſtalt einen ſchön geſtellten Kopf: auch hat er einen Blick. Sontag iſt in italieniſchen Opern ſehr gut. Eine Dlle. Pohlmann, recht ſehr viele Anlagen, ſie ſingt nie ſchlecht, könnte vortrefflich ſingen, iſt hübſch, nicht ohne Sinn, nie gemein, ſehr jugendlich. Dieſe alle zuſammen machen, daß ich meiſt hinhören muß; die Stücke beurtheile, belache, beweine ich auch. Das Haus gefällt mir ungemein, ich kenne kein Angenehmeres, den Eingang ſchon mitgerechnet, der großartig iſt, unſere Loge iſt mir bequem; kurz, das Theater werde ich in Karlsruhe vermiſſen. Mlle. Beck hat ſich ſehr gebeſſert. Sie ſpielte eine Herzogin in Ubaldo, wo ich ſie mit zu dem Größten rechne was ich ſah; ſie ſpielte auch Lady Milford vortrefflich, und die Scene, wo ſie den Major erwartet, beſſer als Sie und die Bethmann. Das iſt kein Spaß. Die Schuld ſpielte ſie in der letzten heftigen Manier der Bethmann nicht im geringſten knechtiſch nach: da würde mir auch die theuer geliebte todte Herzensfreundin nicht gefallen haben. Dies ſag' ich ſo gerührt, als ſagt' ich's ihr ſelbſt dahin, wo ſie iſt. — Im Schutzgeiſt ſang ſie im hohen und tiefern Leiterton die ganze ewige Rolle ſententziſch donnernd her. Dies begriff ich nicht, nach ſolch' einem Spiel, wie in Ubaldo??!! Das frag' ich ſie aber.

Rebenſtein iſt ein Exempel. Ein Exempel, wie die menſchliche Natur in einem Menſchen ausgerottet werden kann; welches man ſonſt nur bei mißhandelten Sklaven ſehen ſoll. — Unſer geliebter Tieck behauptet, alle Menſchen haben mimiſches Talent in ſich; ja, ſogar die Thiere: und er hat Recht. Wo käme ſonſt alle Rational-Gebärde, Ton und Benehmen her? Wie ſo ſänge der Sachſe, ſchnarrten und ſchnaufelten wir, drückte der Schleſier u. ſ. w. In Rebenſtein iſt der Quell alles Nachahmungsvermögens rein verſchüttet, durch lauter Lehren von dem, was nicht exiſtirt: er ſah die ganze lichte Welt nicht mehr, und nur ſeinen Lehrer, und auch den in völlig blindem Glauben bei ganz geſchloſſenen Sinnen: nun iſt er auch vollkommen Marionette, trotz Fleiſch und Blut; wenige Gebärden, wenige Töne, ohne alles Leben. So etwas iſt mir nie vorgekommen: dies konnte nur Iffland gelingen: und dieſem nur bei Rebenſtein. Alles iſt Negation bei ihm; zum Glück hat er die Knochen erhalten, daß die wohlgemachten Mäntel haften. Ein Wunder iſt der! Ich bin ganz entzückt, daß er ſich außer Berlin zeigt, der Lieblingslehrling ſeines verſtockten Meiſters. Verſtockt war Iffland in ſeinem Directions-Glück, unter dem Götzendienſt, geworden. Und nun ruhe er ſeelig! Ich bin ihm nur in Andrer Seele böſe, wo ſie ihm ſo Unrecht thaten; und den armen Rebenſtein bedaure ich wahrhaft. Der arme hübſche Menſch war ein Opfer. Die Catalani hab' ich gehört; davon mündlich! Ihr Enthuſiasmus freute mich!“ —

In demſelben Sinne heißt es in einem ſpäteren Briefe aus dem Jahre 1818:

An Friedrich Auguſt von Stägemann.

Karlsruhe, den 31. December 1818.

„Der Tod des Großherzogs hat auch die Stadt ſehr ſtill gemacht; das Theater das Aug' — geſchloſſen; die Geſellſchaften gehemmt. Es wird alles allmählig wieder angehen. So iſt es äußerlich hier. Eine Stadt ohne Theater iſt für mich wie ein Menſch mit zugedrückten Augen: ein Ort ohne Luftzug, ohne Kours. In unſern Zeiten und Städten iſt ja dies das einzige Allgemeine, wo der Kreis der Freude, des Geiſtes, des Antheils und Zuſammenkommens — auch nur — aller Klaſſen gezogen iſt. Nichts deſto weniger applaudir' ich Sie doch, daß Sie nicht ins Theater gehen: d. h. es macht mir Vergnügen. Laſſen Sie ſich geſtehen, daß kein Theater in der Welt mir den Aerger abzwingen kann, wie das Berliner — ſeit Iffland, — erſtlich, weil keines mich ſo intereſſirt hat; dann giebt es keines mehr (es hat aber ſchon angeſteckt!) mit ſolchen ſteifen Prätenſionen an ſich ſelbſt. Es iſt eine Zwangsanſtalt für Schauſpieler und Publikum in allen Rückſichten, nach und nach geworden — das wird Schulz wiſſen! Jetzt braucht man nur die Rezenſionen in den Berliner Zeitungen zu leſen, um über die ganz inhaltleeren Anſprüche, und Beurtheilungen, den Gichter zu kriegen — wie ſie hier ſagen, oder: alle Zuſtände. Es freut mich alſo, daß Sie Rache für mich nehmen, an dieſer Anſtalt! die ſo viel gute Elemente ſo hartnäckig und langjährig zu erſticken bemüht iſt. Um ſo mehr aber noch gefielen mir Ihre ſchönen Verſe über Milders-Töne. Es hebt ſo richtig aus Ihren *damaligen* Gedanken, Situation und Gefühl darüber an, dieſes Gedicht: das *iſt bei mir eine große Hauptſache*; nämlich das Wirkliche eines Gedichts.

Iſt das proſaiſch? mich dünkt nicht; ich halte unendlich auf das Reelle bei allen Eingebungen; es müſſen nämlich welche ſeyn, ſie gehn aber nur aus dem wahren wahrgenommenen Seelenzuſtand hervor: und darum gefallen mir oft die paußbackigten, mit noch ſo dithyrambiſchen Worten in die Silbenlänge gezogenen Gedichte nicht; und aus eben dem Grunde Ihre oft ſo ſehr. Die Sappho möcht' ich gerne ſehen; Auszüge haben mir davon gar ſehr gefallen: auch ſagte uns Mad. Schröder dieſen Auguſt hier ganze Scenen davon bewundrungswürdig. Mir iſt Mad. Wolff von jeher — ich kenne ſie aus Berliner Gaſtrollen — nicht genug von innen kräftig geweſen. Doch mag ſie viel gelernt und gewonnen haben; und eine Leidenſchaft, die uns in ſo andere Zeiten und „Gelegenheiten" wie Logau ſagt — entrückt, ihr mit angelerntem und angedachtem Maß ſchon gelingen." —

Und aus noch ſpäterer Zeit wird dieſes wuchernde Theater-Uebel auch in Betreff der Muſik als der Bühne und dem Publikum ſchon gemeinſam, und nun durch beider Schuld fort beſtehend, mit Unluſt ſo vorgeſtellt:

Aus Tagesblättern.

Berlin, den 19. Februar 1820.

„Anſtatt des Tagebuchs ſtehe lieber Folgendes hier: nur dies noch! Vorgeſtern ſah ich Alceſte, auch nur ſtärkere Beſtätigung alles Alten über unſer Berliner Theater. Schlechte Plätze. Kreiſchendes Orcheſter. Fürchterliche Tanzkunſt, wo die Tänze nicht einmal zu der Muſik gehen wollen; ohne Sinn, ohne Verſtand, ohne Grazie, mit Seiltänzer-Mühe, ohne ſie wie dieſe Tänzer unſchuldig uns anzurechnen. Sänger vom Berliner Publikum gebildet. Das Publikum ſich eine Art Beifall für Gluck auswendig gelernt, welchen zu wiederholen es keineswegs unterläßt, aber doch endlich nur ſehr läſſig bezeigen kann; auch die Einzelnen in den Logen, Einer gegen den Andern. Stümer ſehr gut geſpielt; wird ſich aber die Bruſt angreifen. Weber läßt die Blasinſtrumente mit den Sängern in die Wette forciren; Töne in Fresko darzuſtellen, muß man von den großen italieniſchen Sängern gehört, und es bemerkt haben. Man kann den Ton weit ausſchicken, ohne zu ſchreien: wie die Farben klumpenweiſe für die Ferne auftragen. Wenn Gluck nur Einmal ſolche Oper aufführen könnte! ſchon in Paris, durch Tradition im Orcheſter, hört man wie es Gluck gemeint hat. Es iſt noch viel zu ſagen. Neulich ſagte ich, alle Kunſt müſſe einer Nation natürlich ſeyn; d. h. in den untern Volksklaſſen entſtehen; ſonſt vagirt ſie, hat keinen Boden, wird Krittelei, wenn ſie vorher noch glücklich Nachahmung war. Erſt geſtern, als Goethiſche Lieder ohne Begleitung geſungen wurden, drang ſich mir von Neuem auf, daß es nur verbeſſerter Wachtſtuben- und Handwerksburſchen-Geſang im Wandern war. Hier haben wir keinen andern Volksgeſang. Nun giebt's noch Soldatenlieder aus dem Krieg. Alles andere Singen, auf den Theatern, iſt bald italieniſch, bald halb dieſer Geſang, halb jener bezeichnete, auf Gluck, Mozart u. ſ. w. angewandt; und meiſtens ſchon damit angefangen, die Singorgane ganz mißzuverſtehen. Dabei ein unendlicher Dünkel; auf dünkelhaften ſogenannten

Patriotismus gepflanzt. Man findet hier mehr schöne Stimmen, als man nur irgend vermuthen sollte; aber gleich werden sie verdorben; in die Kehle hineingezwungen, die Brusttöne bis zur Vernichtung forcirt, gequetscht, gekälbert. Leidenschaft besteht nur in Forte und Piano, in Dehnen, et cetera!" —

Wir hätten noch zahlreiche Nachrichten und Bemerkungen aufzureihen, wollten wir auch nur die wichtigsten und eigenthümlichsten aus den drei gedruckten Bänden hervorheben. Das dort reichlich Ausgestreute — über Allgemeines und Einzelnes der Kunst, über Dichtung, Musik, Tanz, Deklamation, Gesang, Anzug, Prunk, über Tasso, Hamlet, Zauberflöte, Belmonte, über Kotzebue, Werner, Goethe, Shakespear, Bach, Händel, Mozart, Gluck, Spontini, über Liebich, Wolff, Sontag, Schechner, Milder, Heinefetter, Maas, u. s. w. ließe sich in ein kleines theatralisches Handbuch sammeln, das in seiner Art einzig wäre, voll kerniger Kraft und lebendigst eingreifender Nutzanwendung. Doch dies mag jeder Besitzer des Buches nach Belieben sich aneignen. Wir ziehen vor, hier einige Urtheile und Nachrichten folgen zu lassen, die wir aus einigen bisher ungedruckten Briefen Rahels entlehnen dürfen, zu welchen eine günstige Gelegenheit erst spät den Zugang eröffnet hat. Wir hoffen, denselben Dank, welchen wir dem Bewahrer dieser Papiere schuldig geworden, ihm und uns für diese Mittheilung bei allen Lesern zu erwerben!

Nach längerer Abwesenheit wieder in die Heimath versetzt kommt Rahel auch wieder mit dem Berliner Theater in Berührung, und trotz aller vieljährigen Unzufriedenheit ist sie doch gleich und willig zum Bewundern hingerissen, so wie nur ein würdiger Gegenstand ihr vor Augen tritt. Ein solcher war Devrient. Sie schreibt an ihren Bruder von ihm:

An Ludwig Robert in Karlsruhe.

Berlin, den 6. März 1820.

„Dieser Tage sah ich, auf Instigation von Ohme, Devrient in zwei Stücken; und war ganz entzückt, Einmal wieder! mit Phantasie, und Kunst, in Berührung zu kommen! Diese Berührung an sich allein, ließ meine schwachen Augen weinen, und meine ganz zerstörten Nerven *vibriren wie im* Krampf. Erst mußt' ich „die Eheſcheuen" von Madame *Weißenthurn genießen*, — dann gab man „der grade Weg ist der beste,"

von Kotzebue: wo Kaibel in Mannheim ſo ſcharmant den hinterliſtigen Kandidaten ſpielt; den ich höchſt bewundere. Devrient nahm es mehr als Maske: nämlich, als ein Kandidat, wie er jetzt in den letzten zehn Jahren nicht mehr zu ſeyn braucht; die Bühne aber kann das ertragen, wenn die Nebenſpieler auch in demſelben Sinn verführen, — wie in Frankreich, in dieſem Sinne aber war Devrient ein Meiſter. Affektirte Ausſprache eines Ungebildeten; ebenſo übertrieben ſorgſamer Anzug; glänzend von Neuheit und Reinheit. Puder, Manſchetten, Schleife an der Binde, Schnupftuch aus der Taſche, neueſte Schuhe, gröbliche Schnallen, glänzendſter Hut. Steife Mienen: welche Kunſt! Nicht einen Augenblick übertrieben; ſteif und niedrig, und ſich vornehm beſtrebend. Ganz vortrefflich; vollkommen nüancirt; im Ganzen nicht zu altmodiſch. Im „Nachtwächter“ von Körner brachte er mich an Komiſch, an Tragiſch, an Maler, an Dichter hinan! Erſtlich hatte er eine andere Sorte krumme Beine, als im erſten Stück, war trotz des Zettels für mich nicht zu erkennen; und ich zweifelte, obgleich er ſprach: bis er ſagte, er ſey der Nachtwächter; und ſah ich den Zettel wieder durch. Er war angezogen und ſah aus, wie man in allen brandenburgiſchen Dörfern, wo man Pferde wechſelt, Kerle findet mit Jacken, Pantoffeln und Nachtmützen, die keine Poſtillone und keine Schmierkerle ſind, aber doch mit dem Stummel im Maul mit räſonniren, und die Klugen auf dem Hof oder vor dem Hauſe ſind; ſprach kraß brandenburgiſch. Prahlerig, mit ausgeſchriener überlauter Stimme, mit dem ſchärfſten rrr. Sein Ganzes, war Prahlen; und dies aus dem Elend; wie es bei uns iſt: bis zur Tragik herangeführt: und über jedes Einzelne mußte man lachen. Solche Ausſprache! Alles, was man je in der Art gehört hatte, zuſammen gefaßt. Die Vornehmen ſah man darin: die Provinz; der Menſchen allgemeine Lage; Möllendorf den Seligen, in ſeinem Urſprung, zum Beiſpiel; Sprache, Prahlen, alles! Ein Maler gehört dazu, dies aufzufaſſen, bis in der Haltung der Finger: und das nicht wie Iffland; ſondern von innen her: erfüllt von ſeinem Vorbild, nicht vom Parterre. Dann ward er ahndender Dichter: das Phantaſtiſche, Traurigſte ahndend, als er abſingt; wie ein Shakeſpeare'ſcher! Erſt tütet er, ſingt ab, dann ein Lied vor ſeinem Fenſter, wegen ſeiner Mündel; dann jodelt er zuletzt. Mit einer Falſchheit, in Accent, Ton, Artikuliren und Beginnen: und doch mit einer Ahndung und Hindeutung auf Hohes: daß ich ſo applaudirte, daß ich auf der Stelle Migraine bekam.“ —

Nicht ſo gut ergeht es der Wolff'ſchen Preciosa, weder dem Stück noch der Aufführung, und bei dieſer Gelegenheit wird auch noch ſonſtiger Tadel laut, den der ganze Zuſtand der Bühne unaufhörlich und allſeitig erregt.

An Ludwig Robert in Karlsruhe.

Berlin, den 31. Mai 1821.

„Du willſt gerne wiſſen, wie Maria Webers Preciosa von Wolff gegeben worden iſt. Cervantes iſt ſehr vergeſſen darin, und leider nicht. Nämlich eine Art Gerüſte vom Plan des Cervantes; aber der Geſchmack für die Zunge darin *ganz verwiſcht, verwittert,* und verkleiſtert; ſolchergeſtalt, daß, was eben

von dem häuslichen und provinziellen Leben dieſer Nation ſich noch etwa im Stücke zeigt, unpaſſend, und beſonders unverſtändlich wird, außer für die, welche die Serie der Novellen dieſes Autoren, dieſes Geſchichtmannes kennen. Wolff läßt Precioſa (nur!) das Mädchen von Orleans, Korinna, Sappho, Maria Stuarts Abſchied nicht zu vergeſſen, und dann dieſe Perſonnage — ich glaube in einem Körner'ſchen Stück, in der Banditenbraut — ſein, die nach dem Räuber ſchießt. Das alles thut Precioſa. Und Mad. Stich, vom Dichter verführt, accentuirt alle dieſe Perſonnagen auf's nachdrücklichſte, hergebrachteſte; im Einklang mit Dekorateur, Schneider, Theatermeiſter und überhauptigem allgemein obwaltendem Irrthum über Theater, Scenerie und Pracht; und nochmaligem Irrthum in Berechnung ihrer Wirkung. Einige Dekorationen, auch für mich ſchön: doch ganz überflüſſig. Wolff lauter großer Lyrik und Schillerei befliſſen, und ſich der 30 Jahr vernommenen Repetitionen nicht erwehren können, ohne den geringſten Scherz noch barokes Wort. Nicht ohne Talent; aber in großem Irrthum; und den Irrthümern geſchmeichelt. Die Stadt irre; aber doch nicht natürlich befriedigt. Maria Weber hat in Dresden Sanftmuth in der Muſik gelernt: die Ouvertüre nicht ſchlecht: ohne Phyſiognomie; die hier leichter geweſen wäre; im Stück noch ſchlechter; in einer Romanze bis zur Verrücktheit verfehlt. In den Tänzen wahnſinnig. Dieſe aber, erfuhr ich nun von ihm — dies wollten ſie mir auch abſtreiten — haben ihn ſelbſt bald wahnſinnig gemacht, — dann — ſo geht es hier! — ſie waren, ſtatt der ſeinen, von dem Tänzer Hoguet eingelegt. Und auf dieſe eingelegte paßten — ſo wahr mir Gott helfe! — wie immer, ganz und gar die Pas nicht!!! — Denn, ſie drehen ſich nur heftiger und langſamer um, auf Einem Bein: oder heben es bis zur Schulter empor. Aus. Wenn man eine Vigano, wenn man einen Righini; wenn man eine Marchetti, einen Rode hatte! — Alle Zeitungen, ſeit Eröffnung des neuen Hauſes, und ſeit der Aufführung der Spontiniſchen Olympia, ſende ich dir durch die Neumann. Sie beladen ſich mit Lob; einer den andern. Das Haus häßlich von außen; unbequem von innen; ſinnlos. Olimpia der äußerſte Gipfel von dem, was Opern nicht ſeyn ſollen, und worin ein großer, armer Gluck den Franzoſen nachgeben mußte, und ſeine Revolution nur halb, zum Menſchenunheil und ihrer Nachahmung, machen mußte; mit großen Schönheiten darin, die die Widerſacher nicht einſehen: weil ſie nicht aus meinen Gründen Widerſacher ſind. Die Andern, loben es noch dümmer, und ſtupider, ohne die wahren Schönheiten anführen zu können. Mozart iſt, wie in aller Muſik ſeit ihm, gemißbraucht. Ganz wie Shakeſpear. Ihm braucht man's nicht zu verzeihen, daß jede Perſonnage auch zur Unzeit ſeine ſchönſten Gedanken vortragen muß: Andern kann man ihre leeren, pausbäckigen, nicht Einmal ſelbſt erfundenen Fehler nicht verzeihen. Beyden, Mozart und Shakeſpear, ſchiebt man zu viel Abſicht unter. Fülle und Tiefverborgener Sinn war's nur oft." —

Wie gerecht aber, wie bereitwillig, früheren Tadel durch verdientes Lob zu vergüten, Rahel jeden guten Eindruck aufnahm und preiſend eingeſtand, bezeugt eine Nachſchrift des vorigen Briefes, worin es heißt: „Nun will ich dir ſchreiben, weil *ſo etwas es verdient, daß es* über Feld kommt und an diejenigen,

die es glauben und verſtehen. Die Wolff ſpielte Eliſabeth, in Maria Stuart, mit der Neumann zuſammen, wie ein Gott; wie die größte Schauſpielerin, ohne einen ſchlechten nachgelaſſenen Moment. Und in Eliſabeth bewunderte ich die Schröder, alſo bin ich nicht für die Wolff beſtochen. Ich war reif genug, zu ſehen, wie es den jetzigen konſtitutionellen Königen geht, an der Scene mit der Unterſchrift. Das Stück iſt Hiſtorie. Lies in den Wanderjahren die beiden erſten Seiten des letzten Kapitels. Und wir wollen ſchweigen über die, welche in das Rad greifen, und über die, welche es umſchwingen wollen.“ —

Dieſelben Anſichten und Stimmungen wiederholen ſich in folgendem Briefe, der noch insbeſondre von der liebenswürdigen Schauſpielerin Neumann handelt.

An Ludwig Robert in Karlsruhe.

Berlin, den 1. November 1821.

Gar ſehr, liebes Kind, freut mich die Aufführung des Paradiesvogels; und deine gute Einſicht über dieſe und das Publikum, und deine Arbeit. Alle Orte ſind dazu geeignet, ihren Publikums neue Scherze in einem ſüßen Pülverchen beizubringen: nur Berlinchen nicht; noch dazu, wenn es ſeinen Autor kennt! Laß mich die Freude erleben, daß deine Stücke auf Deutſchlands Bühnen gefallen, und daß man ſie ſich hier verſchaffen muß! Das Theater exiſtirt hier nicht für mich. Tieck denkt über Theater wie ich. Gut deklamirte Opern, „denkende Künſtler,“ ausgeführte Dekorationen, ein Gräuel. — Wenn du alſo der Neumann, wie ſie dich gebeten hat, etwas ſagſt, ſo laſſ' es ſich ja nur auf Negationen beziehen! z. B. daß ſie ſich nicht auf Einen Fuß ſtellt, und von dem andern nur mit der äußerſten Spitze die Erde berührt! Dies iſt eine altmodiſche, abgeſchaffte Affektation, und in Trauerſpielen grade ganz ſtörend. Da ſtehen die großen Franzoſen, Raucourt, Talma, längſt ſogar einwärts mit Sandalen, und kehren, wenn es ſeyn muß, dem Publikum den Rücken, — Eſtair, die Wolff in Sappho, auch — mit dem größten Erfolg! — Aber auch das muß ohne Affektation geſchehen, weil es ſchon etwas Poſitives iſt. Auch ſpricht ſie leider kein ſcharfes R. Alles Uebrige kann man ihrem großen Talent überlaſſen. Sie hat unendliche Gaben, und auch die der Einfälle, wie ſie Rollen, wie ſie Scenen, wie ſie Worte nehmen kann. Auch muß ſie die Hände in Luſtſpielen nicht gewiſſermaßen ballen, und dann beide Arme anſtemmend herabſchicken; das that ſie in Karlsruhe ſehr oft, in Berlin viel ſeltener. Sie muß ihre Stimme, ihren Hals, ihre Bruſt ſchonen. Wenn ſie al fresco ſpricht, kann ſie das. Schreien und Anſtrengen hilft zu nichts als zu Schaden. Mich freut Herr von Gayling: und beſonders der Graf Ferdinand Palffy; ſolch einen geſcheidten, gebildeten Brief können wenige ſchreiben, die ſich doch viel einbilden. Du haſt ganz recht, dich in Wien rar zu machen. *Polonius ſagt's ſchon Ophelien.*“ —

Bei allen dieſen Briefen und Briefſtellen, dies möge nicht außer Acht bleiben, iſt keine förmliche Kritik, noch vollſtändiger Bericht beabſichtigt worden, ſondern nur der Anforderung des Augenblicks in raſchem Erguß genügt. Auch der flüchtig ſprühende Funke beleuchtet aber das Ganze. War es hingegen in ſeltnerem Falle der Zweck, einen Gegenſtand als ſolchen genauer zu beſprechen, ſo wußte Rahel auch in ſtrengerem Zuſammenhang ihr Urtheil umſtändlich auszuführen, wie nachſtehender Aufſatz beweiſt, der ſich einzeln vorgefunden hat. Die edle Sängerin, von welcher hier die Rede iſt, verdient noch nicht vergeſſen zu ſeyn, und möge ihr Name, wie ſchon früher durch ein Lied von Clemens Brentano, nun auch durch dieſe Proſa geehrt bleiben!

Ueber Mad. Veſpermann, geb. Metzger.

Berlin, im Auguſt 1823.

Geſtern erſt, im Tankred, war Mad. Veſpermann, die ich in der Rolle der Agathe und der ſchönen Müllerin die größte Schülerin — in dem Sinne, wie man ſonſt ſagt: der größte Meiſter — nennen mußte, geſtern erſt war dieſe Künſtlerin ſie ſelbſt. Wenn ſie nämlich früher alles das, was bei ächtem Geſange nicht zum Vorſchein kommen darf, mit höchſter Einſicht nur vermied, ſo zeigte ſie geſtern, was ſie auch Wirkliches zu leiſten vermag. Sie bewegte das Herz, und das bei Veranlaſſungen, die zum großen Style gehören, oder wenn man dem Roſſini dieſen nicht einräumen will, doch bei kraftvollen Stellen, bei ſolchen, die Muth ausdrücken, bei ſtarken, wo ſie Zärtlichkeit zu unterdrücken hatte; oder wo dieſe von ſelbſt, von andern Gemüthszuſtänden überwältigt, zurücktritt. Keine Manier, keinen Vorſchlag brachte ſie hier an, wie dies die gewöhnlich verzierenden Sängerinnen thun, getrieben von dem außer der Rolle liegenden Gedanken: „Jetzt will ich einmal die Geläufigkeit meiner Kehle zeigen!“ Nein, nur die bewegte Seele trieb ſie an, im Zorne — wie er thut — mehr zu verſchwenden, bald auch gekränkterweiſe gehaltvoll einzuhalten, und dann, durch Verweilen auf Einem Ton, ihm den Nachdruck zu geben, der einen vorhergehenden entzogen war, oder der in eine Pauſe, die der Affekt forderte, ſich verloren hatte. Alles dieſes vollführte ſie als Meiſterin, und ſo vollkommen war das Geſlingen, daß es dem Hörer ein Gefühl der Sicherheit über alles, was ſie noch unternehmen würde, im voraus einflößte. Ohne dieſes Gefühl geſicherter Beruhigung — kein Kunſtgenuß! Sehr gut unterſtützt war ihre Erſcheinung in dieſer Rolle, von dem gemäßigten Spiel, welches zu dieſer vortrefflich paßte, und von der außerordentlich guten Art ihre Schritte zu machen, die ſie gewählt hatte.

Sehr gut war ſie gekleidet, höchſt einfach: ohne den noch immer auf der Bühne beliebten Theaterflitter, der ſo leicht den hiſtrioniſchen Anſchein giebt. Vortrefflich war die Fußbekleidung ausgedacht und gemacht! Rauch

ſelbſt hätte moderne Stiefel nicht ſchöner vermeiden und bezeichnen können; ſie verſteckten und zeigten grade das vom weiblichen Wuchs, was geſehen und doch nicht ſcharf beurtheilt werden ſoll: dies Gelingen, Hut, Haar und Schnurbärtchen, trugen gewiß nicht wenig bei, die Erſcheinung angenehm und ernſt genug zu machen; welches — da uns das Gegentheil immer dazu ſpornt, uns zu äußern — wohl bemerks und dankenswerth iſt.

Was aber die höchſte Anerkennung verdient, iſt ihre große Kunſt in den vielſtimmigen Stücken, die nicht ohne Verläugnung geübt, und dieſe nicht ohne große Einſicht erlangt wird. Nie war ſie vorlaut, weder mit Ton, noch Intenſion, immer ſchien ſie das Ganze zu halten, und ließ hören, daß ſie alle Muſiker und Sänger höre: dabei war der Affekt, den die Situation mit ſich brachte, und wie ihn Roſſini jedesmal ausdrückte, das Vorherrſchende und rührend. Wer Kirchenmuſik kennt, und in katholiſchen Ländern gehört hat, muß in ihr die gute Kirchenſängerin dabei erkennen. Maßhaltung, das Selbſt ganz vergeſſen, nur auf einen höheren Gegenſtand gerichtet und von dem tief affizirt ſeyn, lehrt dieſer Geſang vorzüglich; und uns geſtern Mad. Veſpermann.

In der Agathe des Freiſchützen hörte ich nur die ſchöne Stimme, die ſich aber, ich weiß nicht warum, in dieſem anſcheinend einfachen Geſang — ich hörte nur die erſte Arie — anzuſtrengen ſchien; ſie benahm Einem aber in dieſer Rolle keine Hoffnung für künftige, ſondern machte bedeutend viele; welches die, welche ſie in der Prinzeſſin von Navarra gehört hatten, laut verkündeten, und ſie höchlich lobten.

In der ſchönen Müllerin leiſtete ſie alles, was man nur von einer ſtimmbegabten, herrlich unterrichteten, dieſen Unterricht weiſe gebrauchenden, ihre Kunſt und deren Effekt richtig beurtheilenden Sängerin in einem Konzert fordern kann. Man kann nicht ſchöner zeigen, was man als ausgelernter Sänger zu leiſten vermag: damit ſoll bei weitem nicht geſagt ſeyn, daß ſie nicht die ganze Rolle gut geſungen, deklamirt, und in Enſemble's und Finales auf das gelungenſte unterſtützt, Maß, Haltung, und die wahre Künſtlergelaſſenheit auf's glänzendſte dargethan hätte. Sie gab keinem Tadel Raum, mehrſeitiges Lob aber würde ſie haben ernten können, hätte ſie mehr aus Eingebung in dieſer Rolle geſungen und geſpielt; mehr nach eigner, und momentaner Laune! zu welcher Forderung die Leiſtung der geſtrigen Rolle ſo vollkommen berechtigt. Da Kleider Leute machen, und ſo oft Koſtüme Rollen, ſo ſollte keines gewählt werden, was nicht hübſch an ſich iſt, und wir könnten die ſchöne Müllerin wohl ermahnen, als Müllerin ganz weiß zu erſcheinen, welcher Anzug immer Beifall erregen würde, als paſſend, und dem Tadel des Unſchönen nicht ausgeſetzt ſeyn würde.

Von der ſchönen Stimme der Mad. Veſpermann, ihrer Kunſt, die ſchönſten ihrer Töne wie die nur ſchönen gleich gut in Gebrauch zu ſetzen, von der Präziſion aller noch ſo ſchnellen Folge derſelben, von ihrer ganz vortrefflichen, nie undeutlichen Ausſprache, der ſchönen Endigung — ohne Tonverſchluckung — aller muſikaliſchen Phraſen, kurz von allem was ſonſt noch ihren vorzüglichen Geſang bildet, werden Alle ſprechen, die ſie gehört haben.

Ich war auch noch frappirt, daß ſie das Rezitativ nicht affektvoller und mehr parlando nahm, welches ihr ausgebildeter Geſang vermuthen ließ, und daß ſie tanti palpiti nicht auch bewegter ſang.

Ihr Betragen auf dem Theater iſt durchaus nach italieniſcher Schule. Sie *benutzt dieſe Schule mit* großer Gelaſſenheit.“ —

Der letzte lebhafte Theaterantheil, welchen Rahel empfand, war durch die Tanzkunst hervorgerufen. Sie hatte dieser Kunst von jeher eine sehr hohe Stelle zugewiesen und große Vorliebe zugewendet, recht in Widerspruch gegen die prüden Stimmen, die sich gar ehrbar und erhaben zu bezeigen meinen, wenn sie diese Kunst herabsetzten. Rahel gibt vom Tanz irgendwo die schöne Schilderung: „Die schönste Kunst! Die Kunst, wo wir selbst Kunststoff werden, wo wir uns selbst, frei, glücklich, schön, gesund, vollständig vortragen; dies faßt in sich, gewandt, bescheiden, naiv, unschuldig, richtig aus unserer Natur heraus, befreit von Elend, Zwang, Kampf, Beschränkung und Schwäche! Dies sollte nicht die schönste Kunst seyn? Gewiß, sie, und die andre, welche entstünde, wenn die Sittlichkeit bis zur sichtlichen Darstellung gesteigert oder gebracht werden könnte, verdienten vor allen diesen Namen, weil sie uns selbst idealisch und frei darstellen, alle andern aber nur Ideen und Zustände unserer besten Momente. So denk ich's mir; so fühlte ich's von Kindheit an; und am reizendsten von allen Künstlererscheinungen schwebte mir die der vollkommensten idealischen Tänzerin vor! Was ist das bischen größere Dauer der andern Musenkünste? Sind sie nicht alle nur ein Auftauchen aus unsrem bedingten Zustande? — Und ist nicht die Höhe, die Reinheit, die Vollständigkeit der Gestalt dieses Zauberaufschwungs ein besseres Maaß des Werthes der Künste, als die, zwar nützliche, Dauer derselben?“ — Nun aber waren von Wien die beiden Schwestern Therese und Fanny Elßler nach Berlin gekommen, Zöglinge der neapolitanischen Schule, und Rahel hatte die Freude, die beiden liebenswürdigen, und durch ihr ganzes Betragen höchst einnehmenden Künstlerinnen näher kennen zu lernen. Ueber die Personen, über ihre Kunstleistungen schrieb sie gleich enthusiastisch nach Wien an einen Freund, der solche Nachrichten zu empfangen den gültigsten Anspruch hatte.

An Friedrich von Gentz.

Berlin, den 9. Oktober 1830.

Für's erſte lief das liebe Mädchen im Angeſicht der ganzen und fremden Geſellſchaft bei mir wie in einem Hafen ein; mit langen, lächelnden, zutrauensvollen, einſchmeichelnden Blicken, (ich ließ ſie neben mir ſitzen) ſo nah gerückt wie ein erwartetes Kind bei ſeiner noch nicht gekannten Mutter: ſo daß wir leiſe ſprechen konnten. Ich that es jedoch nicht: ſie auch nicht. Dennoch frug ich faſt zuletzt: „Haben Sie Briefe von Wien?“ — „Ja wohl! recht oft;“ ſagte ſie wie vom Schweigen erlöſt, und mit glänzendem Freudelächeln. „Schreiben Sie auch?“ — „Ja freilich; morgen gewiß; vielleicht noch heute.“ War dies nicht alles? Namen, alles? Ich bat ſie, zu grüßen. Giebt's eine größere Diplomatie? Beide, kommt's zum Krieg, haben wir nichts geſagt: und, im Frieden, blühen unſre Felder! Wir haben uns verſprochen, uns wieder zu ſehen. Die ſchöne Schweſter iſt mir darin hinderlich: bloß weil ich mit Zweien nicht ſo handthieren kann. In acht Tagen ſind ſie tanz- und probenfreier, und da will ich denn Anſtalten machen, quer meiner Geſundheit durch. Sie gefiel mir ganz wohl; und ihr Weſen reizend; und von innen her: ſie behielt aber die weißen Handſchuh an, und war bis am Kinn bekleidet, alſo wußte ich von Hals und Händen nichts; das Köpfchen konnte ich auch nicht ganz beurtheilen, weil ſie es mit einer ſchönen Blondenhaube mit Blumen gekrönt hatte. — Geſtern aber — haben Sie je das Milchmädchen von ihr geſehen?“ — ſtieg die ganze Venus aus dem Meere. Wie eine große Sängerin ward ſie applaudirt; Pas für Pas; nichts blieb unbeachtet, bei dem groben Publikum. Und wie wußte ſie zu danken! noch im ungeendigten Tanz! Dieſe Intelligenz, dies Maaß, dieſe offne Unſchuld, dieſe Rückſicht und Geſchicklichkeit! Sie ſehen, mir iſt nichts entgangen: und ich bin noch fähig. Beſonders freue ich mich, daß ſie mir ſo gefällt, um ſie Ihnen aus voller Meinung loben zu können; wie unangenehm wäre es mir, Ihnen nicht zuſtimmen zu können; und das könnte ich nicht ohne meinen Beifall. Sie war ſchön wie ein Engel angezogen, die Grazie ſelbſt: die Munterkeit, das ätheriſche kindiſche Laufen; der Beifall zu den Geſpielinnen und Freundinnen im Ballet: die wirkliche Vollendung in ihrer Kunſt! nie ihre Mittel überboten: weiſe Italiener-Regel! Ueberhaupt tanzt ſie ſchon nach einer Schule, die ich liebe: und nicht nach der ſinn- und ſeelenloſen Reckſchule, die ich haſſe; die mich paralyſirt vor Langeweile; die neuere franzöſiſche; wovon uns jedoch auch noch das Aroma ausbleibt, und die mit aus Kramoiſin-Logen mit der Geduld des Beifalls immerfort geſehen wird. Aber wie griff Wahres durch! Nach Kramoiſin-Logen, und nach kopfgepflanztem Parterre! Ich hatte das Glück, den beſten Platz im Hauſe zu haben: in der zweiten Parterre-Loge vom Theater. Fanny ſah mich und meine Begleiter, und dankte mit flüchtigem Blick für wüthende Kehl- und Hände-Bravo's. Wie wußte ſie dem König — nach dem Proſcenium hin — und Publikum zu danken; hinreißend. Und immer dabei das freudige, ſeiner Freude eingeſtändige Kind: und voller ununterbrochener Intelligenz: die meiner auserexerzirten in nichts entging; unausgeſetzte Rückſicht, mit völliger Freiheit. Sie überwältigte ganz; theilte ihre Freudigkeit mit: und wurde herausgerufen. Auch geſtern Morgen ſchon las ich in der Spener'ſchen Zeitung inliegenden Wunderartikel! unſrer Referenten *Lob ſonſt, iſt noch ein Maaß boshafter* Bienenſtacheln, und ich leſe ſie gar

nicht. — Auch die älteste wurde äußerst applaudirt: und mit vollem Recht, das schöne Geschöpf! Eine Siegesgöttin, eine Amazone; eine Minerva, Muse, Königskind, was man Edles will, stellt sie schon von Natur dar. Gestern sah sie ihres Anzugs, und Hauptschmucks wegen, wie eine biblische Prinzeß aus: solche Pharaotöchter sah ich nie vom Mahler erfunden: und diese überaus edelschöne Erscheinung wußte sie durch ihre vollendete Tanzkunst zum glänzendsten Beifall zu steigern: ihre hohe Gestalt wird ihr zum Schmuck; so weiß sie sie zu beherrschen, und zur Grazie zu verbrauchen (oder verwenden). Sie siegte komplett; und wurde nur nicht gerufen, weil sie nicht zuletzt getanzt hatte. Gern theilte ich ihr diese Worte mit; so gut, fürchte ich, wird sie öffentlich nicht gelobt.“ —

Mit dieser Anerkennung schien eine wenigstens gleiche für die herrliche Tänzerin Taglioni hervorgehen zu müssen; allein Rahel war auch diesmal, wie schon so oft im Leben, von der Stimme der Menge nicht fortgerissen; ihr Urtheil beruhte auf unbefangenem kunstliebendem Sinn, der stets geneigt war, das Gute aufzunehmen; und nie darauf ausging, zu tadeln; der Eindruck wurde bei ihr durch nichts Fremdartiges bestimmt, und daß sie für ihr Gefühl auch der Gründe nicht entbehrte, beweist die folgende Briefstelle. Der Beifall aber, den die Schwestern Elßler nachher in Paris fanden, wo sie der großen Nebenbuhlerin von Manchen vorgezogen, von den Meisten gleich geschätzt wurden, darf hier gewiß kein geringeres Gewicht seyn, als jedes andre äußerliche.

An Ludwig Robert in Baden.

Berlin, den 21. Juni 1832.

— „Aber die Taglioni finde ich nicht so übernatürlich, wie die Nachreder, und Nachseher, und Hörer, und sogar — ja — Fühler. Sie ist so rührend in der Sylphilde, und in ihrem Gesichte, daß ich weinte. Und kein Vorurtheil; das kennst du bei mir. Vom Scheitel bis unter der Brust ist es eine Person, von unter der Brust bis an die Fußspitze eine andere. Oben ist sie fein, romantisch, rührend; doch höchstens eine rührende Nymphe, die liebt: aber hingebend, sich kränken lassend. Keine Raserei, kein Entzücken, keine Vergötterung, kein Verbrechen; keinen Sonnenhimmel! Von der Brust an, ist sie im Vergleich des Oberthells, zu kolossal. Nie ihre Hacken von Natur — was so schön ist — nahe, und zusammen. Große, aber zu ihr nicht passende Füße, die sich zu sehr biegen, überhaupt, biegt sie sich von unten herauf (sie knixt ein, und hebt sich, anstatt wirklich zu springen) und macht, als sprünge sie, aber sie hebt sich eigentlich zu wenig. Betrügt aber darin das ganze Publikum. Feste Italiäner-Knöchel hat sie *auch nicht. Sogar* wankt sie. Grazie hat sie: aber nicht ihre allein; sondern *bedachte, und* da ich das sehe, für mich nicht genug verarbeitete,

convenzionelle, franzöſiſche, dieſe mit ihrer exekutirt; (kurz, eine Sontag im Tanz — aber jene mehr Ganzes, mehr Produkt der Natur; mehr Moment derſelben,) ſie hat welche: und ein rührendes Geſicht. Was ich aber zuerſt ſah, wie man eine Ecke, einen Fleck ſieht, elle fait main — wie Graf Tilly ſagte —, elle fait doigts, was noch mehr iſt. Mich durchaus ſtörend. Und man brauchte es ihr nur zu ſagen. Aber grade das entzückt Publikümchen. Alle Beſſern. Ventre-Dieu! Ich ſtehe ganz allein. Nur Schall iſt derſelben Meinung: nur das große Detail verſteht er nicht ſo, wie ich, ohne erinnert. Nun kommt aber das Fahnenzerreißen aus Azur: ſie tanzt neben der Muſik; elle n'en est pas pénétrée, et voilà ce qui manque à ses membres, ſie ſind nicht von Einem belebt (wie bei Fanny Elßler). „Nun wird das ſchön ausſehen: nun will ich das machen; nun bin ich leicht; nun dreh' ich den Hals; nun wende ich mich; nun ſinkt mein Arm; nun krümme ich meine Figur; nun bück' ich mich biegend; nun reiſſe ich aus.“ Alles nichts! Die Muſik rinnt zwiſchen durch; wie friſcher Bach, aus lebendigem Quell, nimmt Sonne, Strahlen, Licht, Schatten, Grün, in ſich auf: lebt mit den Gegenſtänden der ganzen Natur; und ſie — leiſtet eine Lektion! Nicht, daß ſie nicht rührte, gefiele; aber ſo iſt ſie. Du glaubſt mir. Magra, magra, magrissima! Weiß geſchminkte Arme, alles; zum größten Nachtheil! Fanny, und ihre Arme wurden roth. Thereſe war eine Friedensgöttin; ein idealiſcher, nie erträumter Schwan. Fanny modifizirte jeden Tritt nach jedem gehörten Ton. Lehte, ſchuf: gebrauchte das Gelernte, hatte hohe italiäniſche Schule, wenn auch geſpickt mit den Mißbräuchen und Mißgriffen der Zeit. Dies alles fehlt auch der Taglioni nicht. — Sie iſt mit dem Bruder, ſeiner Frau, und Hulda Gaiſter, heute nach London, Hulda hat wunderbare Progreſſen gemacht. — Adieu! ich kann nicht mehr!“

Wir ſchließen hier dieſe Mittheilungen, mit dem Bedauern, daß Rahel nicht erlebt hat, Seydelmann in Berlin auftreten zu ſehen. Sie würde den größten und reinſten Kunſtgenuß gehabt haben, das ſchönſte Talent und die volleſte Anerkennung deſſelben zu ſehen. Was in Iffland ächt geweſen, was Wolff zu ſeyn erſtrebt hatte, wäre ihr in dieſem Künſtler, ohne die Zuthat des Falſchen und Mangelhaften, endlich als reine Meiſterſchaft entgegengetreten, und ſie, der es das größte Bedürfniß war, Beifall und Entzücken laut zu bezeigen, der es aber auch oft wiederfuhr, ihren Eindrücken und Urtheilen nicht nur die dumpfe Menge, ſondern auch befangene, mehr klügelnde als kluge Gebildete widerſtreiten zu ſehen, ſie hätte denſelben Triumph genoſſen, diesmal alle Stimmen, auf die irgend ein Werth zu legen war, hier in demſelben Enthuſiasmus wetteifern zu finden! Wie wäre es ihr zu gönnen geweſen, dies zu erfahren, auszudrücken! Welch neue, eigenthümliche Wahrnehmungen, welch treffende Lichtworte haben uns nun verſchwiegen bleiben müſſen! —

A. B.

Theaterwesen in England.

Von

Dr. Woldemar Seyffarth.

Zweite Abtheilung.

London, Juni 1836.

„Sollte es mir in vorstehenden Zeilen gelungen seyn, den Zustand der englischen Bühne von der frühesten Zeit bis herab auf Shakespeare, wenn auch nur in flüchtigen Zügen, doch der Wahrheit gemäß zu schildern, so würde ich di Absicht erreicht haben, deren Ausführung gegenwärtiger ersten Abtheilung eines Aufsatzes über das Theaterwesen in England als Aufgabe vorlag, Der zweiten Abtheilung blee es vorbehalten, den Einfluß nachzuweisen, welchen Shakespeares Geist auf die Bühne seines Vaterlandes übte, die Höhe zu zeigen, zu welcher sie sich erhob, die Momente darzustellen, die ihr Sinken vorbereiteten, und in einem Gemälde des jetzigen Zustandes der englischen Bühne die Tiefe zu zeichnen, zu welcher sie gesunken ist.“

Mit diesen Worten schied ich im ersten Jahrgange der „Allgemeinen Theater-Revue“ vom ersten Theile meiner Aufgabe — Seite 81. Ich nannte ihn einen „abgeschlossenen.“ Doch sollte und konnte er nur bedingt so heißen — sollte und konnte diesen Ausdruck den „besprochenen Zeitraum“ nicht für unbedingt erledigt erklären — sollte und konnte eine Rückkehr dahin für die zweite Abtheilung sich nicht anders als nothwendig herausstellen. Ich hatte den Weg verfolgt, welchen die dramatische Kunst in England gewandelt war, hatte angedeutet, wie sie zuerst in Mirakel-Spielen, dann in moralischen Spielen aufgetreten, wie hierauf *die eigenthümliche Erfindung* der Zwischenspiele die Brücke zur

Komödie geschlagen, wie später die Tragödie und fast gleichzeitig die chronicle history entstanden, und wie selbst das romantische Drama, ehe noch Shakespeare für die Bühne zu schreiben angefangen, ziemlich in allen seinen Theilen vollkommen ausgebildet gewesen sey, d. h. hatte damit den Dank bezeichnet, welchen Shakespeare seinen unmittelbaren Vorgängern schulde, und hatte von mehren derselben — Seite 56 — die Namen genannt. Allein im Raume beschränkt, hatte ich weder die Theorie noch die Praxis der damaligen dramatischen Kunst näher besprechen und nicht darthun können, wie das beschaffen gewesen, was Shakespeare geschaffen vorgefunden. Beides muß also hier geschehen.

Ich habe erwähnt, daß Shakespeare, nachdem er im Jahre 1586 oder 1587 von Stratford am Avon nach London gekommen, nicht vor 1593 Original-Dramen geschrieben, sondern bis dahin neben seiner Schauspieler-Profession vorzugsweise mit Umarbeitung älterer dramatischer Werke sich beschäftigt habe, und es folgt hieraus von selbst, daß, wie diejenigen Theater-Dichter, deren Leistungen das Jahr 1593 berühren, seine unmittelbaren Vorgänger sind, so der Gesichtspunkt, aus welchem sie die dramatische Kunst behandelten, der ihm geboten war. Dieser Gesichtspunkt ist demnach die Theorie, jene Leistungen sind die Praxis, und das zwar in Bezug auf alle drei Formen, unter welchen die dramatische Kunst damals die Bühne beherrschte, der Komödie, der Historie und der Tragödie. Von der Historie habe ich bereits bemerkt, daß die Dramen dieses Namens entweder einzelne Stellen alter Chroniken oder ganz darin erzählte Ereignisse gaben, in beiden Fällen ohne Rücksicht auf Chronologie und innern geschichtlichen Zusammenhang. In Betreff der Komödie und Tragödie aber und der Natur der damaligen Darstellung, findet sich ein interessantes Zeugniß im Eingange eines Trauerspiels, welches unter dem Titel a warning for fair women — Warnung für schöne Frauen — ungefähr im Jahre 1590 geschrieben zu seyn scheint und dessen Intrigue sich auf die Ermordung

eines Londoner Kaufmanns von ſeiner Frau und deren paramour bezieht. Tragödie, Hiſtorie und Komödie treten perſonifizirt auf, jede den Vorrang und den Beſitz der Bühne fordernd. Ein Theil ihres Geſprächs enthält das berührte Zeugniß. Ich würde es im Originale geben, wenn ich nicht glaubte, daß eine Ueberſetzung willkommener und meinem Zwecke angemeſſener ſeyn dürfte; doch nehme ich dafür kein anderes Verdienſt als das der Treue in Anſpruch.

Tragödie ſagt zur Komödie:

„Geſtehen muß ich, Du haſt ein'gen Witz —
ein Dutzend alte Späße, aufgerafft,
das Zwerchfell eines dummen Kopfs zu kitzeln —
vielleicht das Winſeln eines ſtock-Verliebten —
doch Alles kindiſch, ſchlecht. Wie anders ich!
Affecte brauch' ich, die die Seele rühren,
des Herzens Schlag beſchleunigen und hemmen
und aus verdorrten Augen Thränen preſſen,
um den Gedanken in die Form zu zwingen,
bis aus den Schlummer ich die Sinne rüttle.
Dazu bin ich beſtellt.

Komödie.

Zu zeigen, wie
ein Kronenlüſterner Tyrann erſticht,
vergiftet, henkt, erwürgt, ab Kehlen ſchneidet, —
ein Chor dann heulend in die Scene tritt,
von einer Katze Jammern uns erzählend, —
dann unter Wimmern auch ein Geiſt erſcheint
in ſchmuz'gem Betttuch oder Leder-Wamms,
gleich einem halbgeſpießten Schweine quickend
und: Wehe, Wehe, Rache, Rache, ſchreiend.
Und Colophonium blitzt auf und dampft,
wie Schwärmer oder Tabaks-Pfeifen dampfen.
Dann kommen zwei bis drei, man ſollte glauben,

dem Ausſehn nach, es wären Ochſentreiber,
und die erſtechen ſich mit Schneider-Pfriemen.
Iſt das nicht Tand, iſt das nicht ſchönes Zeug,
das man ſo hoch Dir in die Rechnung ſtellt?
Ich möcht' es nicht.

Hiſtorie.

Nun hör', bei Gott, gleich wirſt
Du toll ſie machen, denn Dein Scherz iſt, was
der Strohwiſch iſt für eine böſe Sieben. *

Komödie.

Geſetzt, ich könnte es, was wär' es weiter?
Dann hätten wir ein echtes Trauerſpiel,
von Mord und Blute der Cothurn gepurpert.

Tragödie.

Dafür daß Ihr in lockern Gleichniſſen
mich habt verhöhnt, ſollt Ihr die Peitſche fühlen;
weg von der Bühne will ich euch karbatſchen.
(ſie ſchlägt zu)
Weil Ihr ſo lang' an jedem Lampen-Pfahle
auf Zetteln die Theater abgemalt,
Verachtet mich der große Haufe, iſt
mein Nam' entweiht; doch bei Apollo's und
der Muſen Namen, deren Botin ich
geſendet bin, jetzt will ich Kön'gin ſeyn.
Und ſo befehl ich Euch, fort, weg von hier!

Hiſtorie.

Schau auf, Komödie, ich ſeh jetzt erſt,
ſchwarz iſt die Bühne ausgeſchlagen, die
Zuſchauer warten auf ein Trauerſpiel.

* Im Engliſchen: Thy jests are like a wisp unto a scold. Zum Verſtändniſſe bemerke ich, daß a wisp of hay or straw — ein Heubündel oder Strohwiſch — damals (es muß eine ungalante Zeit geweſen ſeyn!) für das Symbol einer zänkiſchen Frau galt. S.

Komödie.

Ja, ja, ich ſeh, an ihr iſt heut' die Reihe.
Für mich nicht, nicht für Dich paßt ſolcher Schmuck.
So mag Tragödie ſie zu Leichen machen,
wir wollen morgen ſie in's Leben lachen.

Hiſtorie.

So magſt das Regiment Du heute führen,
Doch morgen will auf's Neue ich regieren."

(Gehen ab.)

Und wie zeigte ſich die Praxis? Hierauf können natürlich nur die Leiſtungen von Shakespeare's unmittelbaren Vorgängern genügende Antwort geben, und das macht eine Schau derſelben nothwendig, die ich mich bemühen will, in engen Schranken zu halten, wie lockend es auch iſt, ſie auf ein weites Feld zu verlegen. Der Erſte, der dem Blicke ſich aufdrängt, iſt Chriſtopher Marlow. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er der erſte engliſche Dichter war, welcher die reimloſe Jambe in öffentlich aufgeführten Dramen anwendete, daß er den glücklichen Verſuch in ſeinem Tamburlaine the Great machte und daß beide Abtheilungen, aus welchen das Stück beſteht, nicht über 1587 datiren. Beide ſind noch vollſtändig vorhanden und das iſt bei weitem mehr, als was von der Mehrzahl der dramatiſchen Stücke jener Zeit ſich ſagen läßt, wo das Eigenthumsrecht der Schriftſteller eben ſo wenig verſtanden und ebenſo wenig geachtet war als noch heut zu Tage — in Deutſchland, und wo deßhalb die Dichter ihre Dramen lieber ungedruckt ließen, als, daß ſie dem Verluſte ſich ausſetzten, ſie von Geſellſchaften geſpielt zu ſehen, für welche ſie ſolche nicht geſchrieben und die deßhalb auch nichts dafür bezahlten, — ein Umſtand, welcher zugleich erklärt, warum von der ungeheuren Zahl der damaligen Dramen nur verhältnißmäßig wenige und von dieſen wenigen nur einzelne ſich unverſehrt erhalten haben. Bis auf Marlow waren die zur öffentlichen Aufführung beſtimmten Stücke bisweilen in Proſa, am

häufigſten in Reimen abgefaßt worden. Er fühlte das Schwerfällige und Unbeholfene der Proſa, wie das Unnatürliche und Ermüdende der Reime; er faßte den Gedanken, reimloſe Jamben an ihre Stelle zu ſetzen, und ſein kühner Genius wagte eine Neuerung, deren glücklicher Erfolg zu Shakespeare's ſpäterer Herrlichkeit nicht unbedeutend beigetragen hat. Allerdings wird Niemand behaupten mögen, daß, wenn es keinen Marlow gegeben, Shakespeare die klingenden Feſſeln des Reims geduldig getragen haben würde. Daß es ihm aber ſchwerer geworden, ſich davon los zu machen, dürfte ſchon daraus hervorgehen, daß er in ſeinen früheſten dramatiſchen Erzeugniſſen mehr Vorliebe für den Reim beweist, als ſelbſt einige ſeiner Zeitgenoſſen. Und wie äußert ſich Marlow über den beabſichtigten Wechſel? Er ſagt in dem kurzen Prologe zu dem erſten Theile ſeines Tamburlaine:

„From jigging veins of rhyming mother wits,
and such conceits as clownage keeps in pay,
wi'll lead you to the stately tent of war,
where you shall hear the Scythian Tamburlaine
threatening the world with high astounding terms,
and scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragic glass,
and then applaud his fortunes as you please.“

Hiermit kündigte alſo Marlow den Entſchluß an, ſtatt gereimter Rede reimloſe Jamben und ſtatt gemeiner Einfälle heroiſche Thaten zu geben, und dieſe in eine Sprache zu kleiden, an welche die Zuhörer bisher nicht gewöhnt geweſen. Weil er jedoch erkannte, daß, um ſeiner Neuerung Eingang und Beifall zu gewinnen, er das gern gehörte Reimgeklingel mit einem, den großen Haufen gleichmäßig beſtechenden Klange vergüten müſſe, ſo verlieh er ſeiner Dichtung viele Zeilen „voll Wuth und Klang“ und veranlaßte dadurch den ihr gemachten Vorwurf hochtrabenden Bombaſts. Ueberzeugt ferner, daß die Menge, anfangs wenigſtens auch für die gemeinen Einfälle einen entſprechenden Erſatz

fordern werde, legte er einige Scenen voll niedrigen Humors und Poſſenreißerei ein, die zwar ſpäter der Drucker mit der Bemerkung, daß er ſie einer ſo ehrenwerthen nnd ſtattlichen Hiſtorie für nachtheilig erachte, ſich die Freiheit nahm wegzulaſſen, die aber dem Ganzen urſprünglich angehörten. Durchdrungen, wie demnach Marlow von dem Glauben war, daß er nur auf ſolche Art das theatergehende Publikum ſeiner neuen Schöpfung geneigt machen könne, hätte er unſtreitig für ſeinen Zweck kein paſſenderes Sujet auszuwählen vermocht, als das Leben und die Siege ſeines Helden, der von der niedrigſten Stufe zur höchſten Staffel des Throns emporſtieg. Und um ſeinen Wunſch, das Ohr der Menge nach und nach des Reimgeklingels zu entwöhnen, noch zuverläſſiger zu erreichen, ſtreute er in den erſten Theil mit freigebiger Hand Reimzeilen ein; aber ſchon im zweiten Theile machte er ſeine Conceſſion bei weitem ſparſamer, und der ganze Tamburlaine the Great ſiedelte, laut dem Zeugniſſe gleichzeitiger Schriftſteller, ſich ſo ſchnell und dauernd in der Volksgunſt an, daß Marlow wirklich das vorgeſetzte Ziel der Umwandelung des Bühnen-Geſchmacks im erſten kühnen Anlaufe gewann. Dennoch war das Errungene nur ein Schritt auf der Bahn zum Beſſern, Marlow's Stück noch keineswegs ein vollendetes Meiſterwerk. Abgeſehen vom Bombaſt und Poſſenreißerei, kannte es weder Einheit des Orts, noch Einheit der Zeit. In demſelben Akte ſpringt die Handlung aus Perſien nach Scythien, von da nach Georgien und von hier nach Marocko und es würde dem Zuſchauer unmöglich geweſen ſeyn, das zu bemerken, wenn nicht entweder eine der aufgetretenen Perſonen bald nach vorgegangenem Wechſel ihm geſagt, was die Bühne jetzt vorſtelle, oder, wo ſolche Benachrichtigung ſich nicht anbringen ließ, die Inſchrift eines aufgepflanzten Brettes ihn damit bekannt gemacht hätte.

Die günſtige Aufnahme ſeines Tamburlaine konnte Marlow nur in dem Vorſatze beſtärken, den Reim von der Bühne zu verdrängen, und er verfolgte dieſen Vorſatz in der nächſten Tragödie

arm. Seine Sprache iſt leicht, ſeine Jamben ſind fließend, aber ihm fehlt Einfachheit und in ſeinen oft ohne Geſchmack und ohne Sinn pedantiſch angebrachten klaſſiſchen Citaten ähnelt er den übrigen gelehrten Schriftſtellern ſeiner Zeit. Ein Glück für Shakespeare, daß er nicht gelehrt war; wer weiß, ob er ſonſt dem Mißbrauche der Gelehrſamkeit entgangen ſeyn würde!

Eine von Greene's früheſten dramatiſchen Produkten, wenn nicht ſein erſtes, iſt The history of Orlando Furioso, one of the twelve peers of France. Inſofern darin Orlando's Wahnſinn durch den Liebeshandel zwiſchen Angelika und Medoro veranlaßt wird, kann man ſagen, daß das Stück auf Arioſt's Gedicht gegründet iſt; alles Uebrige hingegen ſcheint der Dichter erfunden zu haben und darunter mehres bloß in der Abſicht, dem großen Haufen zu gefallen, denn man möchte wirklich glauben, ſein Streben ſey lediglich dahin gegangen, ein Drama zu liefern, voll ungewöhnlicher Mannichfaltigkeit an Charakteren in europäiſchen, aſiatiſchen und afrikaniſchen Anzügen und ſie mit ſo viel Nebenbuhlerei, Liebe, Eiferſucht und Waffenkampf zu verſetzen, als möglicher Weiſe in den Raum von fünf Acten ſich zuſammendrängen läßt. Aus Angelika hat Greene die Tochter des Kaiſers Marſillus von Afrika gemacht und Sacripant, Rodament, Mondricard, Brandimart und Orlando füllen die erſten Scenen mit ihren reſpektiven Liebeserklärungen. Unter Genehmigung ihres Vaters entſcheidet Angelika ſich für Orlando und die Verſchmähten geloben Rache. Nach vielfältigen Gefechten, in denen Orlando Rodamont's Burg belagert und ihn und Brandimart fliehend vor ſich her treibt, erſinnt Sacripant eine Liſt, Orlando eiferſüchtig zu machen, — er behängt die Bäume mit Rondolets (Ringelgedichten), alle zum Beweis, daß Angelika und Medoro ſich gegenſeitig lieben. Sobald Orlando die Gedichte erblickt, lieſt er ſie; ſobald er ſie geleſen, wird er verrückt, und nun folgt ein Gemiſch von Unſinn und Thorheit, welches den Wahnſinn charakteriſiren ſoll. Mit dem Beine eines von ihm erſchlagenen Schäfers *jagt der Held* Alles in die Flucht und „gekleidet wie ein

Toller“ ruft er aus: „Wälder, Bäume, Blätter, Blätter, Bäume, Wälder: tria sequuntur tria. He, Minerva, salve. Guten Morgen, wie befinden Sie ſich? Sagen Sie mir, meine ſüße Göttin, will Jupiter den Merkur an Calypſo abſenden mit dem Befehle, mich gehen zu laſſen? Will er? Nun, warum nicht? Er iſt ja vom Scheitel bis zur Zehe, ja, jedes Haar auf ſeinem Kopfe iſt ein Gentleman!“ Nachher tritt Orlando als Dichter, natürlich als ein verrückter auf, und läßt eine Maſſe unzuſammenhängenden Galimathias los. Später ſchlägt er einem Geiger mit deſſen eigener Geige den Schädel ein und hat ſodann mit Arioſt's Zauberin, Meliſſa, eine Zuſammenkunft. Dieſe gibt ihm einen Trank, der ihn zur Vernunft bringt; in gemeinem Soldatenrocke fechtet er als Angelika's Ritter für Angelika's Treue mit Oliver, Ogier und allen übrigen Paladinen, und nachdem er die Verläumder beſiegt hat, wirft er ſeine Verkleidung ab und wird von Marſillus mit der Geliebten vereinigt, um in Triumph ſie nach Frankreich zu führen.

Beſſeres Lob verdient Greene's nächſte Dichtung, Honourable History of Friar Bacon and Friar Bongay, — ein Stück, zu welchem wahrſcheinlich Marlow's Fauſt ihm die Idee gegeben, mit dem es jedoch weder in Anlage noch Ausführung ſich meſſen kann. Frater Bacon und Frater Bongay ſind gemeine Beſchwörer, Fauſt iſt ein mächtiger Schwarzkünſtler, der durch ſeinen großen Verſtand und ſeine tiefe Gelehrſamkeit das Fatum unter ſeinen Willen beugt und Hölle, Erde und Himmel eine Zeitlang ſeinen Zwecken dienſtbar macht. Die beiden Fraters ſind nur nebenbei in die Intrigue verflochten, die hauptſächlich die Liebe Eduard des Erſten, als Prinz von Wallis, für die Tochter eines Förſters zum Gegenſtande hat, um deren Gegenliebe er anfangs in Perſon, dann durch einen Stellvertreter wirbt, bis der Mandatar den Mandanten aus dem Sattel hebt. Eine Nebenintrigue betrifft zwei junge Studenten, welche in dieſelbe Förſterstochter verliebt ſind und im Gefechte ſich gegenſeitig tödten. Das Uebrige *des, wo nicht an Intereſſe*, doch an Abwechſelung reichen Stücks

arm. Seine Sprache iſt leicht, ſeine Jamben ſind fließend, aber ihm fehlt Einfachheit und in ſeinen oft ohne Geſchmack und ohne Sinn pedantiſch angebrachten klaſſiſchen Citaten ähnelt er den übrigen gelehrten Schriftſtellern ſeiner Zeit. Ein Glück für Shakespeare, daß er nicht gelehrt war; wer weiß, ob er ſonſt dem Mißbrauche der Gelehrſamkeit entgangen ſeyn würde!

Eine von Greene's früheſten dramatiſchen Produkten, wenn nicht ſein erſtes, iſt The history of Orlando Furioso, one of the twelve peers of France. Inſofern darin Orlando's Wahnſinn durch den Liebeshandel zwiſchen Angelika und Medoro veranlaßt wird, kann man ſagen, daß das Stück auf Arioſt's Gedicht gegründet iſt; alles Uebrige hingegen ſcheint der Dichter erfunden zu haben und darunter mehres bloß in der Abſicht, dem großen Haufen zu gefallen, denn man möchte wirklich glauben, ſein Streben ſey lediglich dahin gegangen, ein Drama zu liefern, voll ungewöhnlicher Mannichfaltigkeit an Charakteren in europäiſchen, aſiatiſchen und afrikaniſchen Anzügen und ſie mit ſo viel Nebenbuhlerei, Liebe, Eiferſucht und Waffenkampf zu verſetzen, als möglicher Weiſe in den Raum von fünf Acten ſich zuſammendrängen läßt. Aus Angelika hat Greene die Tochter des Kaiſers Marſillus von Afrika gemacht und Sacripant, Rodament, Mondricard, Brandimart und Orlando füllen die erſten Scenen mit ihren reſpektiven Liebeserklärungen. Unter Genehmigung ihres Vaters entſcheidet Angelika ſich für Orlando und die Verſchmähten geloben Rache. Nach vielfältigen Gefechten, in denen Orlando Rodamont's Burg belagert und ihn und Brandimart fliehend vor ſich her treibt, erſinnt Sacripant eine Liſt, Orlando eiferſüchtig zu machen, — er behängt die Bäume mit Rondolets (Ringelgedichten), alle zum Beweis, daß Angelika und Medoro ſich gegenſeitig lieben. Sobald Orlando die Gedichte erblickt, lieſt er ſie; ſobald er ſie geleſen, wird er verrückt, und nun folgt ein Gemiſch von Unſinn und Thorheit, welches den Wahnſinn charakteriſiren ſoll. Mit dem Beine eines von ihm erſchlagenen Schäfers *jagt der Held* Alles in die Flucht und „gekleidet wie ein

Toller“ ruft er aus: „Wälder, Bäume, Blätter, Blätter, Bäume, Wälder: tria sequuntur tria. He, Minerva, salve. Guten Morgen, wie befinden Sie ſich? Sagen Sie mir, meine ſüße Göttin, will Jupiter den Merkur an Calypſo abſenden mit dem Befehle, mich gehen zu laſſen? Will er? Nun, warum nicht? Er iſt ja vom Scheitel bis zur Zehe, ja, jedes Haar auf ſeinem Kopfe iſt ein Gentleman!“ Nachher tritt Orlando als Dichter, natürlich als ein verrückter auf, und läßt eine Maſſe unzuſammenhängenden Gallimathias los. Später ſchlägt er einem Geiger mit deſſen eigener Geige den Schädel ein und hat ſodann mit Arioſt's Zauberin, Meliſſa, eine Zuſammenkunft. Dieſe gibt ihm einen Trank, der ihn zur Vernunft bringt; in gemeinem Soldatenrocke fechtet er als Angelika's Ritter für Angelika's Treue mit Oliver, Ogier und allen übrigen Paladinen, und nachdem er die Verläumder beſiegt hat, wirft er ſeine Verkleidung ab und wird von Marſillus mit der Geliebten vereinigt, um in Triumph ſie nach Frankreich zu führen.

Beſſeres Lob verdient Greene's nächſte Dichtung, Honourable History of Friar Bacon and Friar Bongay, — ein Stück, zu welchem wahrſcheinlich Marlow's Fauſt ihm die Idee gegeben, mit dem es jedoch weder in Anlage noch Ausführung ſich meſſen kann. Frater Bacon und Frater Bongay ſind gemeine Beſchwörer, Fauſt iſt ein mächtiger Schwarzkünſtler, der durch ſeinen großen Verſtand und ſeine tiefe Gelehrſamkeit das Fatum unter ſeinen Willen beugt und Hölle, Erde und Himmel eine Zeitlang ſeinen Zwecken dienſtbar macht. Die beiden Fraters ſind nur nebenbei in die Intrigue verflochten, die hauptſächlich die Liebe Eduard des Erſten, als Prinz von Wallis, für die Tochter eines Förſters zum Gegenſtande hat, um deren Gegenliebe er anfangs in Perſon, dann durch einen Stellvertreter wirbt, bis der Mandatar den Mandanten aus dem Sattel hebt. Eine Nebenintrigue betrifft zwei junge Studenten, welche in dieſelbe Förſterstochter verliebt ſind und im Gefechte ſich gegenſeitig tödten. Das Uebrige *des, wo nicht an Intereſſe*, doch an Abwechſelung reichen Stücks

füllen theils Geſchicklichkeit-Proben, welche rivaliſirende Zauberer vor Heinrich dem Dritten, Kaiſer von Deutſchland, Eleonore von Caſtilien, — mit welcher Eduard ſich zuletzt vermählt — und einer Menge Hofleuten ablegen, theils komiſche, wahrhaft humoriſtiſche Scenen, in denen Ralph Simnell, des Königs Narr, und Miles, Frater Bacon's pudelnder Schüler, die Hauptrollen ſpielen. Kurz vor dem Schluſſe, wo Bacon der Magie entſagt und eine für Eliſabeth nicht wenig ſchmeichelhafte Prophezeihung pererirt, wird Miles — und das erinnert einigermaaßen an den Ausgang der moraliſchen Stücke — auf dem Rücken eines von Frater Bacon's Teufeln fort in die Hölle getragen, — der in Parentheſe zu bemerken, eins der letzten Male, wo der Teufel zur Erbauung und Wonne der guten Londoner ſich in propria persona auf den Bretern zeigen durfte.

Der Inhalt eines dritten, durch ſeine Verſifikation ausgezeichneten Stücks, Scottish History of James the Fourth slain at Flodden, iſt mehr romantiſche Fiction als dramatiſirte Geſchichte, und die dem Titel beigefügten Worte, „erſchlagen bei Flodden“ ſollen offenbar nur andeuten, welchen König der Dichter im Sinne hatte, denn bis auf dieſes denkwürdige Ereigniß erſtreckt das Stück ſich nicht. Auffallen muß es, den König von England, der darin auftritt, Arius genannt zu ſehen. Fühlte etwa Greene halsjuckendes Bedenken, den rechten Heinrich zu nennen, aus Beſorgniß, die Könige und den Hof zu beleidigen? — Die Aufſchrift beſagt, daß eine luſtige, von Oboram, dem Feenkönige, aufgeführte Komödie in das Stück verflochten ſey, und dieſer Oboram, der im Conterte Aſter Oberon heißt, iſt, obgleich ſehr anders gezeichnet, doch derſelbe, der in Shakespeare's Sommernachtstraume vorkommt. Die luſtige Komödie beſteht indeſſen bloß aus Tänzen, welche Poſſenreiſſer und Feen in den Zwiſchenacten zum Beſten geben. Die eigenliche Hiſtorie wird auf Boſan's Veranlaſſung — und Boſan iſt ein Stoiker, der in einem Grabe wohnt, breites Schottiſch ſpricht und zwei Söhne hat. *Slipper und Nano*, denen der Feenkönig die Rollen eines Tölpels

und eines Zwergs zutheilt — von einer Schauſpielergeſellſchaft vor Oberon dargeſtellt. Der Inhalt iſt kürzlich dieſer. Der vierte Jakob verliebt ſich in Ida, Tochter der Gräfin von Arrain, und beſeelt von dem Wunſche und der Hoffnung, ſie zu beſitzen, entfernt er ſeine Gemahlin, Königin Dorothea. Das nehmen Douglas und andere Pairs zum Grunde, ihn zu verlaſſen und gegen ſeine Tyrannei aufzuſtehen. Aber Königin Dorothea, obgleich genöthigt, in männlicher Kleidung vom Hofe zu fliehen, überredet ſie, zum Gehorſam zurückzukehren. Später wird ein Verſuch gemacht, Dorothea zu ermorden. Sie bleibt zwar für todt liegen, aber ſie iſt nicht todt und wird zuletzt wieder auf den Thron und in die Arme ihres reuigen Gemahls geführt, der recht naiv eine Hauptveranlaſſung zur Reue in der Unfähigkeit findet, ſeinen Zweck bei Ida zu erreichen. Dieſe faßt übrigens ſehr plötzlich eine lebhafte Zuneigung für einen jungen Edeln, Namens Euſtace, mit welchem ſie am Schluſſe ſich vermählt.

Ein anderes Stück, das erſt ſeit kurzem mit Beſtimmtheit auf Greene getauft worden iſt, verdient ebenfalls Erwähnung. George-a-Green the Pinner of Wakefield iſt eine lebendig und heiter erzählte Geſchichte, die gewiß beim Volke beliebt war, denn die Könige von England und Schottland, ihr Adel, Robin Hood und ſeine luſtigen Burſchen treten darin auf; mit ihnen Allen kommt George-a-Green, der Nadler, in Berührung und alle führt er auf die eine oder die andere Art an. Aber das merkwürdigſte von Greene's dramatiſchen Erzeugniſſen, ein in der That recht eigenthümliches Produkt, iſt das letzte, was wir von ihm beſitzen, The comical history of Alphonsus, King of Arragon. Es erwähnt im Eingange den mächtigen Tamburlaine, und allem Anſcheine nach war es Greene's Abſicht, eine Nachbildung von deſſen kriegeriſchen Thaten zu liefern. Der Hauptinhalt iſt die Geſchichte des Carinus, Königs von Arragonien, — welches der Dichter mit vielpoetiſcher Licenz nach Italien verſetzt — und ſeines Sohnes Alphon's, die Beide von einem Uſurpator, Namens Flaminius, aus ihren rechtmäßigen Beſitzungen vertrieben worden

ſind. Am Anfange des Stücks befinden ſich der alte König und der junge Prinz im Exil. Bald darauf tritt Letzterer als gemeiner Soldat in die Armee des Königs von Neapel, Belinus, der eben ſein Gebiet gegen den eindringenden Flaminius vertheidigt. Belinus verſpricht Alphons den Beſitz von Allem, was ſein Schwert beſiegen wird, und da er im erſten Gefecht den Uſurpator tödtet und nun das Königreich Arragonien fordert, ſieht Belinus, durch ſein Wort gebunden, ſich genöthigt, es ihm zu verleihen. Doch kaum hat Alphons den Thron beſtiegen, ſo begehrt er, daß Belinus, ſein Wohlthäter, ſich als Vaſall ihm unterwerfe. Letzterer weigert ſich; es kommt zum Kriege und Belinus und ſeine Verbündeten, der Herzog von Mailand, werden überwunden. Belinus flieht zum türkiſchen Sultan Amurack, und Alphons, entſchloſſen, nunmehr dieſen anzugreifen, und die Krone Mahomet's ſich aufzuſetzen, faßt und führt den närriſchen Einfall aus, das Königreich Neapel, das Herzogthum Mailand und ſelbſt ſein ſchönes italieniſches Arragonien an drei ſeiner Anhänger zu verſchenken. Sein Vorhaben gelingt jedoch, und er heirathet zuletzt Iphigenia, die Tochter Amurack's, der nach langen Kämpfen ſeine türkiſche Herrſchaft recht gern ſeinem chriſtlichen Schwiegerſohne abtritt.

Dies ſind die weſentlichen Begebenheiten des in regelrechte Acte, obgleich ohne Scenenangabe eingetheilten Stücks, — eines echten Spektakelſtücks, denn das Intereſſe an den Hauptcharakteren iſt in demſelben Grade leer, in welchem die Bühne vom erſten bis zum letzten Momente voll Lärm und Tumult und Schlachten iſt; — es gibt da Chriſten aus aller Herren Länden, Türken von allen Farben, und ſelbſt ein Heer Amazonen rückt für Amurack in's Feld. Auch Medea erſcheint, um Zauberwerke zu thun, und auf Bitten Fauſta's der Gemahlin Amurack's, weckt ſie den homeriſchen Calchas, der den Ausgang des Streits zwiſchen Amurack und Alphons prophezeiht und in ſeinem vorſchriftmäßigen Chorhemde und Kardinalshute ſich recht hübſch ausgenommen haben muß. Trotz allen Spektakels gewann das Stück nur

wenig Gunſt, — ein beachtenswerthes Zeichen des damaligen Theatergeſchmacks und die wahrſcheinliche Urſache, warum Greene ſeine Abſicht unerfüllt ließ, einen zweiten Theil zu ſchreiben. Denn, daß er dieſe Abſicht gehabt, bezeugen die, vielleicht zum Behuf des Puls-Fühlens, der Venus in den Mund gelegten Schlußworte ihres an die Muſen gerichteten Epilogs:

„Mean time, dear Muses, wander you not far,
Forth of the path of high Parnassus' hill;
That when I come to finish up his life,
You may be ready for to succour me.
Adieu, dear dames; farewell, Calliope!“

Der nächſte hier zu erwähnende Theaterdichter heißt John Lyly — nicht Coly, wie der Setzer des erſten Jahrgangs gegenwärtiger Revue ihn ſehr wider meinen Willen Seite 56 genannt hat. Er war ein geiſtreicher Gelehrter, aber kein Dichter, wenigſtens dann kein Dichter, wenn Poeſie der geſteigerte Ausdruck natürlicher Gefühle und Empfindungen iſt. Seine Gedanken wie ſeine Sprache ſind meiſt gleich gekünſtelt, offenbar das Reſultat mühſamen Studiums, und ſeine Dichtungen enthalten faſt nicht einen einzigen Beleg, daß je ein wahrer Gefühlsdrang ihn fortgeriſſen hat. Dennoch verdient ſein Erſcheinen Beachtung, — einmal, weil er der Erfinder eines Styls iſt, der, bei aller Gemachtheit, doch durch Neuheit und Verfeinerung ſich empfahl, zweitens, weil alle ſeine Dramen zu Hofbeluſtigungen beſtimmt waren und deßhalb einen Beweis des damaligen dramatiſchen Hofgeſchmacks — im Gegenſatze zum Volksgeſchmacke — geben, und drittens, weil ſelbſt beſſere Köpfe und gewandtere Federn die Schwachheit beſaßen, den „faſhionablen“ Dichter ſich zum Vorbilde zu nehmen. Allfanzerei iſt ja ein altes Erbtheil der Literatur.

Das Charakteriſtiſche von Lyly's Styl beſteht nicht bloß in deſſen Weichheit, ſondern ganz vorzüglich in den Beziehungen auf eine Art fabelhafte oder unnatürliche Naturphiloſophie, in welcher die Exiſtenz gewiſſer, mit beſonderen Eigenſchaften

begabter Thiere, Pflanzen und Mineralien zu dem Zwecke vorausgesetzt wird, Stoff zu Gleichnissen und Bildern zu erhalten. In diesem Betracht stehen Lyly's sämmtliche Dramen auf gleicher Fläche. Alexander und Campaspe aber, eins seiner frühesten, ist zugleich das einzige, welches in Folge von Charakterzeichnung einigen Anspruch auf den Namen eines historischen Stücks hat. Man kann nicht umhin, sich für Apelles zu interessiren, der, während er auf Alexander's Befehl Campaspe's Bild malt, sich in sie verliebt. Die Zeit fällt kurz nach der Belagerung und Einnahme Thebens und im ersten Acte wird Timoklea gefangen eingebracht. Sie tritt jedoch bald wieder ab und die dann eingeführte Campaspe — die Apelles Liebe erwidert — bleibt das einzige weibliche Wesen. Mehrere griechische Weise und Philosophen geben der Hauptintrigue Abwechselung. Unter jenen befindet sich namentlich Diogenes, welchem Alexander zwei Besuche abstattet, die der Dichter sehr charakteristisch gehalten hat; die drei Diener des Plato, Diogenes und Apelles — Diogenes, der Cyniker in der Tonne, hat seinen Bedienten! — geben verschiedene Gespräche zum Besten, und wie keinem Stücke Lyly's, so fehlt es auch diesem nicht an müssigen, schadenfrohen Buben, die bloß Witz reissen, anstatt die Intrigue zu unterstützen. Ganz in dem bemerkten Charakter ist Sappho und Phao, voll affektirter Anspielungen und Figuren, den Gebilden imaginärer Physiologie. Sie kommen fast in jeder Scene vor und der Dialog wimmelt von Geklingel und Geziertheit. Die Scene liegt in Syrakus und die Geschichte bezieht sich auf die Liebe Sappho's, der Königin der Stadt, zu Phao, dem Schiffer, welchen Venus für sein artiges Benehmen, während er sie über den Fluß gesetzt, mit ausgezeichneter Schönheit belohnt hat. Obgleich das Stück, wie die meisten von Lyly's Spielen, vor Königin Elisabeth aufgeführt wurde, so enthält es doch, merkwürdig genug, eine ziemliche Zahl boshafte Ausfälle gegen die Frauen, von denen ich nur erwähnen will, daß sie deren Geschwätzigkeit, Eitelkeit, Flatterhaftigkeit und *ein volles Dutzend* andere Keiten betreffen. Doch — auch die

Männer bekommen ihr Theil, und was Mileta, eine der eilf weiblichen Perſonen, eine Sibylle inbegriffen, von verlegenen Liebhabern ſagt, iſt vielleicht nicht ſchlecht. „Nichts hübſcher,“ äußert ſich die lebhafte Dame, „als wenn den Herrchen der Geſprächsſtoff ausgeht; dann gelangen ſie zu feiner Lebensart; ihre Lippen hauchen dann nur: meine ſüße Geliebte, und ſtatt der artigen Floskeln, die ihrem Witze fehlen, reiben ſie uns mit artigen Küſſen die Hände wund. Jetzt bringen ſie ihr Haar in Unordnung, jetzt ordnen ſie ihre Krauſen; dann werfen ſie ſchmachtende Blicke, dann ſeufzen ſie, dann wagen ſie einen verſtohlenen Händedruck und bilden ſich ein, wir könnten durch Zeichen und Ceremoniell gewonnen werden.“

Alle Kräfte ſeines Witzes ſcheint Lyly an ſeinen Endymion geſetzt zu haben, — ein mythologiſches Stück, das natürlich von Cynthia's und Endymion's Liebe handelt. Unter Erſterer hat der Dichter offenbar die Königin Eliſabeth, unter Letzterm, beſcheiden genug, ſeine Wenigkeit perſonifizirt. Und wie vermied er Anſtoß, nachdem er Cynthia's verzweifelte Liebe geſchildert? Er verwandelte die glühende Leidenſchaft des Helden in zerknirſchte Ehrfurcht und ließ ihn nahe am Schluſſe ausrufen: „Keine hat je meinem Auge gefallen, außer Cynthia — keine je mein Ohr ergötzt, außer Cynthia — keine je mein Herz beſeſſen, außer Cynthia. Alles habe ich verlaſſen, um Cynthia zu folgen, und hier ſtehe ich, bereit zu ſterben, wenn es ihr Wille iſt. Denn ſolche Scheidewand haben die Götter zwiſchen ſie und mich gezogen, daß mein Gefühl und Treue, Gehorſam und Ehrfurcht, nicht Liebe heißen kann.“ Schaugepränge und Feentänze ſollen den Scenen Neuheit und Abwechſelung geben. Und das mag dem Hofpoeten gelungen ſeyn. Aber in dem komiſchen Theile hat er einen gewaltigen Mißgriff gethan. Ein Sir Topas iſt der Narr, bewaffnet ſich cap-a-pie gegen Vögel und Fiſche und kehrt von ſeinem Feldzuge zurück, Sieger eines Zaunkönigs. In dieſer Beziehung iſt Galathea, obgleich übrigens eins der beſten von Lyly's Stücken, um *wenig beſſer*. Die Scene hat der Dichter ſehr ungeſchickter

begabter Thiere, Pflanzen und Mineralien zu dem Zwecke vorausgesetzt wird, Stoff zu Gleichnissen und Bildern zu erhalten. In diesem Betracht stehen Lyly's sämmtliche Dramen auf gleicher Fläche. Alexander und Campaspe aber, eins seiner frühesten, ist zugleich das einzige, welches in Folge von Charakterzeichnung einigen Anspruch auf den Namen eines historischen Stücks hat. Man kann nicht umhin, sich für Apelles zu interessiren, der, während er auf Alexander's Befehl Campaspe's Bild malt, sich in sie verliebt. Die Zeit fällt kurz nach der Belagerung und Einnahme Thebens und im ersten Acte wird Timoklea gefangen eingebracht. Sie tritt jedoch bald wieder ab und die dann eingeführte Campaspe — die Apelles Liebe erwidert — bleibt das einzige weibliche Wesen. Mehrere griechische Weise und Philosophen geben der Hauptintrigue Abwechselung. Unter jenen befindet sich namentlich Diogenes, welchem Alexander zwei Besuche abstattet, die der Dichter sehr charakteristisch gehalten hat; die drei Diener des Plato, Diogenes und Apelles — Diogenes, der Cyniker in der Tonne, hat seinen Bedienten! — geben verschiedene Gespräche zum Besten, und wie keinem Stücke Lyly's, so fehlt es auch diesem nicht an müssigen, schadenfrohen Buben, die bloß Witz reissen, anstatt die Intrigue zu unterstützen. Ganz in dem bemerkten Charakter ist Sappho und Phao, voll affektirter Anspielungen und Figuren, den Gebilden imaginärer Physiologie. Sie kommen fast in jeder Scene vor und der Dialog wimmelt von Geklingel und Geziertheit. Die Scene liegt in Syrakus und die Geschichte bezieht sich auf die Liebe Sappho's, der Königin der Stadt, zu Phao, dem Schiffer, welchen Venus für sein artiges Benehmen, während er sie über den Fluß gesetzt, mit ausgezeichneter Schönheit belohnt hat. Obgleich das Stück, wie die meisten von Lyly's Spielen, vor Königin Elisabeth aufgeführt wurde, so enthält es doch, merkwürdig genug, eine ziemliche Zahl boshafte Ausfälle gegen die Frauen, von denen ich nur erwähnen will, daß sie deren Geschwätzigkeit, Eitelkeit, Flatterhaftigkeit und *ein volles Dutzend* andere Keiten betreffen. Doch — auch die

Männer bekommen ihr Theil, und was Mileta, eine der eilf weiblichen Perſonen, eine Sibylle inbegriffen, von verlegenen Liebhabern ſagt, iſt vielleicht nicht ſchlecht. „Nichts hübſcher,“ äußert ſich die lebhafte Dame, „als wenn den Herrchen der Geſprächsſtoff ausgeht; dann gelangen ſie zu feiner Lebensart; ihre Lippen hauchen dann nur: meine ſüße Geliebte, und ſtatt der artigen Floskeln, die ihrem Witze fehlen, reiben ſie uns mit artigen Küſſen die Hände wund. Jetzt bringen ſie ihr Haar in Unordnung, jetzt ordnen ſie ihre Krauſen; dann werfen ſie ſchmachtende Blicke, dann ſeufzen ſie, dann wagen ſie einen verſtohlenen Händedruck und bilden ſich ein, wir könnten durch Zeichen und Ceremoniell gewonnen werden.“

Alle Kräfte ſeines Witzes ſcheint Lyly an ſeinen Endymion geſetzt zu haben, — ein mythologiſches Stück, das natürlich von Cynthia's und Endymion's Liebe handelt. Unter Erſterer hat der Dichter offenbar die Königin Eliſabeth, unter Letzterm, beſcheiden genug, ſeine Wenigkeit perſonifizirt. Und wie vermied er Anſtoß, nachdem er Cynthia's verzweifelte Liebe geſchildert? Er verwandelte die glühende Leidenſchaft des Helden in zerknirſchte Ehrfurcht und ließ ihn nahe am Schluſſe ausrufen: „Keine hat je meinem Auge gefallen, außer Cynthia — keine je mein Ohr ergötzt, außer Cynthia — keine je mein Herz beſeſſen, außer Cynthia. Alles habe ich verlaſſen, um Cynthia zu folgen, und hier ſtehe ich, bereit zu ſterben, wenn es ihr Wille iſt. Denn ſolche Scheidewand haben die Götter zwiſchen ſie und mich gezogen, daß mein Gefühl und Treue, Gehorſam und Ehrfurcht, nicht Liebe heißen kann.“ Schaugepränge und Feentänze ſollen den Scenen Neuheit und Abwechſelung geben. Und das mag dem Hofpoeten gelungen ſeyn. Aber in dem komiſchen Theile hat er einen gewaltigen Mißgriff gethan. Ein Sir Topas iſt der Narr, bewaffnet ſich cap-a-pie gegen Vögel und Fiſche und kehrt von ſeinem Feldzuge zurück, Sieger eines Zaunkönigs. In dieſer Beziehung iſt Galathea, obgleich übrigens eins der beſten von Lyly's Stücken, um wenig beſſer. Die Scene hat der Dichter ſehr ungeſchickter

Weiſe in den unpoetiſchen Norden von Lincolnſhire verlegt und das Spiel beginnt damit, daß Tityrus ſeiner Tochter Galathea erzählt, wie einſt Neptun, erzürnt, weil die Dänen einen ſeiner Tempel zerſtört, das Land überfluthet und zum Zurückziehen ſeiner Gewäſſer nur unter der Bedingung ſich verſtanden habe, daß jedes fünfte Jahr die ſchönſte und keuſcheſte Jungfrau des Landes an einen beſtimmten Baum gebunden und ihm angeboten werden ſolle, wo dann, wenn ſie ihm gefalle, er das Seeungeheuer Agar ſenden werde, ſie ihm zuzuführen und zu zerfleiſchen. Um nun von ſeiner Tochter dieſes Schickſal abzuwenden, verkleidet er ſie als Mann. Aber daſſelbe thut Melibœus, ein anderer Lincolnſhirer Ackerbauer, mit ſeiner Tochter Philida. Ohne ſich zu kennen, begegnen beide Mädchen einander im Walde. Sie halten ſich gegenſeitig für Jünglinge, finden beiderſeits an einander Geſchmack und machen ſich auf recht hübſche Art den Hof. Inzwiſchen begibt der kleine Gott Amor ſich unter Dianens Nymphen, flößt einigen Liebe zu den verkleideten Mädchen ein und wird dafür von den übrigen ergriffen und gebunden. Hierauf findet Neptun's Opfer ſtatt. In Ermangelung einer beſſern Jungfrau wird ihm eine, Namens Hebe, angeboten; aber zornig verwirft er ſie. Während jetzt die erſchreckten Landleute nach einer andern umherſuchen, klagt Venus gegen Neptun über die grauſame Gefangenſchaft ihres Amors; Diana wird ins Spiel gezogen: gegen Amor's Freilaſſung verzichtet Neptun auf ſein Opfer, und damit Galatheen's und Philida's Liebe gekrönt werde, verwandelt Venus die Eine in einen wirklichen Mann. Alles das iſt, wie geſagt, recht hübſch: auch die Feentänze mögen ſich recht gut ausgenommen haben; aber der komiſche Theil des Stückes hängt mit dem Ganzen durchaus nicht zuſammen und beſteht vorzüglich in Auftritten zwiſchen einem Alchymiſten und einem Aſtronomen, die abwechſelnd einen und denſelben diebiſchen Diener miethen.

Die Hauptperſonen eines andern Stückes, Mother Bombie, ſind zwei Väter, von denen der Eine einen verrückten Sohn, der Andere eine alberne Tochter hat, die Beide von dieſen

Eigenſchaften der gegenſeitigen Sprößlinge nichts wiſſen, und deren Abſicht dahin geht, einer dem Andern ſein Kind aufzuhängen. Dieſer einfältige Plan iſt beinah noch einfältiger durchgeführt, und wenn es ja eine nur einigermaßen beluſtigende Scene gibt, ſo muß es die zwiſchen zwei muthwilligen Burſchen und einem Pferdeverleiher ſeyn, der unter Anderm von ſeinem Gaule rühmt, „er ſey ſo gehorſam, daß er jeden Augenblick in die Knie ſinke, gleich als ob jeder Stein ſein Vater ſey.“ Der Titel rührt übrigens daher, daß Mutter Bombie, „die kluge Frau von Roheſter,“ von den verſchiedenen Parteien um die Zukunft befragt wird. Wenn Lyly hier von dem bezeichneten Originalcharakter ſeiner Dichtungsart etwas abweicht, ſo nimmt er ihn dagegen in den zwei letzten Stücken, deren ich noch gedenken will, vollkommen wieder auf, — ein Beweis, daß er ihm bis zum Tode treu blieb. Das erſte Stück heißt die Frau im Monde — The woman in the moon. Um die Wünſche gewiſſer utopiſchen Schäfer zu befriedigen, denen es an Weibern fehlt, belebt die Natur eine Bildſäule der Pandora und verleiht ihr alle erdenkbaren Gaben. Aber die neidiſchen Planeten ſteigen herab und erklären, daß ſie allen ihren Einfluß anwenden wollen, das Werk der Natur zu beſchädigen. Saturn macht Pandora übellauniſch, Jupiter ehrgeizig, Mars zänkiſch, die Sonne zu einer Dichterin und Venus verliebt. In letzter Qualität hängt ſie ſich an jeden Mann, der ihr begegnet, und wiewohl an Steſias verheirathet, beſpricht ſie doch mit drei Schäfern heimliche Beſtellungen. Nachdem das vorüber iſt, kommt Merkur an's Regiment. Er macht Pandora liſtig, diebiſch, betrügeriſch und beredt, und unter ſeinem Einfluſſe ſtiehlt ſie ihres Mannes Juwelen. Der Mond macht ſie flatterhaft, grillig und zuletzt wahnſinnig, und alle ihre Liebhaber entdecken jetzt ihre Falſchheit. Als nun ihr Gatte im Begriff ſteht, ſie zu tödten, erſcheint die Natur mit dem Ausſpruche, daß Pandora nicht länger auf Erden weilen, ſondern auf einen Planeten verſetzt werden ſolle, und befragt, welchen ſie vorziehe, wählt *Pandora den Mond* und wird ſo — die Frau im Monde.

Das letzte Stück nennt ſich der Liebe Verwandelung — Love's Metamorphosis. Drei Waldbewohner verlieben ſich in drei Nymphen der Ceres und klagen über deren Grauſamkeit bei Cupido, der nun die Eine in einen Fels, die Andere in eine Blume und die Dritte in einen Paradiesvogel verwandelt. Hierauf haut ein reicher Pächter den Lieblingsbaum der Ceres um, der Fidelen's verzauberte Form enthält, — die Göttin ſtraft ihn mit Armuth und Hunger, und um ſich Lebensmittel zu verſchaffen, verkauft der Pächter ſeine Töchter. Sodann hadert Ceres mit Cupido wegen des Unrechts, das er ihren drei Nymphen zugefügt, und Cupido, der ſich für den Pächter intereſſirt, weil ſeine Tochter einem, ihr von einer Sirene eine Zeitlang abwendig gemachten Jünglinge treu geblieben iſt, verſpricht, den Nymphen ihre früheren Geſtalten zurückzugeben, wenn Ceres den Pachter wieder reich und glücklich machen wolle. Dies geſchieht und alle auf den Bretern betheiligte Perſonen ſind damit vollkommen zufrieden.

Ein Verſuch, Lyly, den Hofpoeten zu verdrängen, führt zur Bekanntſchaft mit George Peele und dem Erſtlinge ſeiner dramatiſchen Muſe, der Anklage des Paris — the arraignment of Paris. Nash, von welchem ſpäter, hat Peele primus verborum artifex genannt und in dieſer Phraſe Peele's Dichterwerth höchſt glücklich bezeichnet. Sein Talent war weder kühn, noch originell, und die höheren Eigenſchaften der Erfindung fehlen ihm; dagegen beſitzt ſeine Phantaſie eine Eleganz, ſein Ausdruck eine Grazie und ſein Versbau eine Melodie, wie alles dies vereint zu ſeiner Zeit unerreicht war. Er trat alſo mit der Anklage des Paris bei Hofe auf, wählte dieſen Titel, weil am Schluſſe der trojaniſche Schäfer dafür, daß er der Venus den Apfel der Zwietracht zuerkannt hat, vor Jupiter zur Rechenſchaft gefordert wird, und begnügte ſich übrigens, die eigentliche Fabel vom Urtheil des Paris in dramatiſche Form und angenehm fließende Verſe zu bringen. Sein Zweck war Eliſabeth's Gunſt. Das gab *ihm die Stirn*, ihr den Apfel zuzuerkennen; aber ſey es, daß

ſelbſt eine Eliſabeth dieſe Schmeichelei zu ſtark oder übrigens an der Dichtung und dem Dichter keinen Gefallen fand, — Peele's erſter Verſuch gegen Lyly war ſein letzter und mit beſſerm Erfolg wendete er ſich nun zur öffentlichen Bühne. Von dieſen ſeinen Leiſtungen verdienen mindeſtens zwei Erwähnung, the battle of Alcazar und Famous chronicle of King Edward the First. Die Schlacht von Alcazar wurde, wie zu vermuthen, bald nach Marlow's Tamburlaine und wahrſcheinlich in Folge der günſtigen Aufnahme geſchrieben, welche dieſes Stück fand. Die Geſchichte des Abenteurers Thomas Stukely, der in jener Schlacht fiel, „Montags, den 4. Auguſt —78," wie Peele den Held ſelbſt ſagen läßt, lebte damals in friſchem Andenken, und ohne Zweifel wählte der Dichter ſie, weil ſie beim Volke beliebt war, weil ſie ihm Gelegenheit bot, die Katholiken zu verhöhnen und Eliſabeth Schmeicheleien zu ſagen, und weil er gleichzeitig ein Maſſe Handlungen entwickeln und verſchiedene Charaktere einführen konnte. Die poetiſche Licenz herrſcht durch das Ganze ſchrankenlos und die Scene ſpringt von Portugal nach Afrika und von Afrika nach Portugal, ganz wie es dem Verfaſſer eben beliebt. Dabei zeigt die Darſtellung ſich geſchraubt und ungleich, und es ſieht aus, als habe der Dichter Marlow's Kraft nachahmen wollen, ohne ſein Feuer und ſeine Phantaſie zu beſitzen. — Die berühmte Chronik König Eduard des Erſten iſt wegen ihres dramatiſchen Werthes weniger merkwürdig, als weil die engliſche Bühne in ihr die erſte chronicle history in reimloſen Jamben erhielt; doch ſteht ſie Marlow's zweitem Eduard in jedem Betrachte weit nach. Die Charaktere ſind durchaus undeutlich; nur der König iſt einigermaßen treu und mit Geiſt gezeichnet, die Geſchichte aber, was die Königin betrifft, wahrſcheinlich, um dem Volkshaſſe gegen die Spanier zu fröhnen, gräßlich entſtellt. Das hätte wenig zu bedeuten, wenn das Abweichen von der geſchichtlichen Bahn das Stück verbeſſert hätte; allein das iſt nicht der Fall, die Abweichung macht es bloß widerſinniger und Eduard's feſte Anhänglichkeit *an ſeine Königin* zu alberner Bethörung. Dem Ernſte

des Ganzen ſollen einige komiſche Scenen aufheiternde Abwechſelung geben. Nimmt man jedoch die Stellen aus, wo Cluellen, Prinz von Wallis, und deſſen Gefolge ſich in Robin Hood und deſſen luſtige Jäger verkleiden, ſo findet man ſtatt Humors meiſt nur Derbheit.

Erheiſchte nicht die Zeitfolge, Thomas Kyd nach Peele zu nennen, ſo hätte er vielleicht verdient, vor ihm genannt zu werden. Sein Name hatte ſchon in den Tagen, für welche er ſchrieb, einen ungewöhnlich guten Klang, und obgleich auch in ſeinen Stücken Blut und Tod eine bedeutende Rolle ſpielen, ſo darf doch die Gegenwart nicht vergeſſen, daß ſeine Entſchuldigung — ich ſage nicht, Rechtfertigung, denn der wahre Dichter ſoll ſeine Zeit leiten, nicht von ihr geleitet werden — wenigſtens einigermaßen darin liegt, daß Verſtand und Klugheit damals oft bei Seite geſchoben wurden, um Platz zu gewinnen für den Beifall des großen Haufens. Hiervon abgeſehen, tragen Kyd's Gedanken den Stempel der Neuheit und Natürlichkeit; an Geſchmack ſteht er Peele nach, an Kraft und Charakter iſt er ihm überlegen, und wenn ſeine Jamben etwas weniger ſanft ſind, ſo haben ſie dafür mehr Stärke, mehr Geiſt und mehr Abwechſelung. In dieſem Bezuge wäre es keine Ungerechtigkeit gegen Shakespeare's übrige unmittelbare Vorgänger, Kyd die nächſte Stelle nach Marlow anzuweiſen. Zwei Dichtungen ſind es, die ihn namentlich in jenen Kreis einführen, Jeronimo und the Spanish Tragedy, letztere unſtreitig der zweite Theil der erſtern. Hinſichtlich Jeronimo verdient das curiosum Bemerkung, daß es das erſte engliſche Stück iſt, von welchem ſich darthun läßt, daß der Dichter es für einen beſondern Schauſpieler geſchrieben hat. Alles Andere anlangend, kann der erſte Theil mit dem zweiten ſich nicht meſſen. Es fehlt der Geſchichte an Zwiſchenhandlung, denn die Liebe Don Andrea's und Bellimperia's und des Erſtern Tod bilden die Hauptzüge. Der Mangel an Begebenheiten iſt jedoch durch das ſchnelle Wechſeln der Scene von Spanien nach Portugal, ſo wie durch den Lärm und das Gepränge kriegeriſcher

Zurüſtungen zwiſchen den beiden Königreichen, in Folge des von letzterm verweigerten jährlichen Tributs, mindeſtens leichthin ausgeglichen. Kann indeſſen auch Jeronimo als dramatiſches Produkt der ſpaniſchen Tragödie nicht gleich geſtellt werden, ſo iſt doch die Sprache oft überraſchend und ſind doch die Gedanken oft kühn. Nur Ein Beiſpiel. Andrea iſt im Begriff nach Liſſabon zu gehen, um den verweigerten Tribut zu fordern. Bellimperia ahndet den daraus zwiſchen ihrem Geliebten und dem jungen muthigen Fürſten von Portugal entſtehenden Kampf, und in der Beſorgniß ihres Herzens ſagt ſie zu jenem:

Ye 'll meet like thunder — each imperious
over other's spleen; you both have proud spirits,
and both will strive to aspire:
when two vex'd cloud's justle, they strike out fire.

Deutſch vielleicht:
Wie Donner werdet Ihr Euch treffen — jeder
des Andern Willen Herr — Ihr Beide ſtolz —
Und Beide werdet um den Sieg Ihr ringen —
zwei Wolken, die ſich drängen, ſchlagen Feuer.

Aber ſicherlich iſt es keine Uebertreibung, die ſpaniſche Tragödie ein Stück voll Kraft und Kern zu nennen. Allerdings hat auch ſie ihre Albernheiten und manches Widerſinnige, Stellen und Situationen, welche ſpätere Dramatiker zu Gegenſtänden des Gelächters gewählt haben; aber das Meiſte iſt in hohem Grade voll Gefühl und Intereſſe. Die Intrigue dreht ſich vorzugsweiſe um die Liebe Horatio's und Bellimperia's. Jener iſt der Sohn Hieronimo's — wie Kyd ihn hier umgetauft, vermuthlich, weil ein Kritiker ihm inzwiſchen bemerkt, daß Jeronimo eher italieniſch als ſpaniſch ſey — und Bellimperia iſt zwar noch die frühere Perſon, hat aber die ganze Fülle ihrer Zuneigung von dem geſtorbenen Andrea auf ſeinen jungen, treuen, edeln Freund übertragen. Beim Anfange des zweiten Actes wird Horatio von ſeinem Nebenbuhler, dem Prinzen von Portugal,

ſich mit aller Entſchloſſenheit einer römiſchen Jungfrau zu benehmen. Zwei Scenen, in denen ein Tölpel und mehrere niedrig komiſche Charaktere eingeführt werden, ſollten zu Erheiterung des Gemäldes dienen, deſſen Einzelnheiten eine nähere Angabe dann nicht bedürfen, wenn ich ſage, daß es hauptſächlich nach Plutarch's Lebensbeſchreibungen des Marius und Sulla entworfen iſt und daß der Dichter nur, je wie er es nöthig fand, die Scene von Rom nach Pontus, Minturnum und Numidien verlegte. Doch kann ich nicht umhin, einen Beleg einzuſchalten, wie man damals mit dergleichen Bearbeitungen verfuhr. Plutarch bemerkt, Marius Mörder ſey ein Gallier geweſen. Folglich macht Lodge ihn zu einem Franzoſen, der gebrochenes Engliſch ſpricht und franzöſiſche Brocken einmiſcht. Er ſchwört par le sang de Dieu und ſelbſt Marius vergißt ſich ſo weit, bei Unſerer lieben Frau zu ſchwören, nicht zu gedenken, daß der Tölpel Paul's Ehrengipfel in Rom für die höchſte dortige Stelle erklärt. Auch darf wohl nebenbei angeführt werden, daß Greene und Lodge gemeinſchaftlich ein großes, gar nicht ſchlechtes Drama geſchrieben haben, — ein Beweis, daß nicht die franzöſiſchen Dichter die Erfinder ſolcher Gemeinbrauerei ſind.

Der ſchon erwähnte Thomas Naſh übertraf an Witz und Satyre alle ſeine Zeitgenoſſen; doch als dramatiſcher Dichter rangirt er zu tief, als daß ich mich lange bei ihm verweilen dürfte. Ein ſatyriſches Stück, the isle of dogs — die Hundeinſel — brachte ihn in's Gefängniß, und das iſt das einzige Intereſſante, was ſich davon ſagen läßt. Ein anderes Stück, bloß eine Hofunterhaltung — Summer's last will and Testament, macht weder Anſpruch auf Charakterzeichnung, noch auf eine angenehme Intrigue und dreht ſich ſo ganz in dem Wirbel eines Wortſpiels, daß die Mühe der Verdeutlichung für den deutſchen Leſer in gleichem Grade groß und undankbar ſeyn würde. An einem dritten Stücke, Dido, Königin von Carthago, hat Naſh nur einen ſehr untergeordneten Antheil. Das Hauptverdienſt gehört dem *bereits beſprochenen* Marlow.

Mit derſelben Flüchtigkeit werde Henry Chettle erwähnt, der letzte von Shakespeare's unmittelbaren Vorgängern, deren Nennung der hier vorliegende Zweck erheiſcht. Die Kürze trifft ihn nicht, weil er als Drucker anfing und als Dichter von acht und dreißig Stücken aufhörte, wohl aber, weil von dieſen acht und dreißig Stücken nur vier die Gegenwart erlebt haben, von dieſen vieren nur in Betreff eines einzigen ſeine Vaterſchaft entſchieden iſt, und dieſes einzige, ein Trauerſpiel voll Blut und Mord, den Charakter der übrigen bezeugt. **Hoffman, or a revenge for a Father** — oder Rache für einen Vater — heißt das Schaudergemälde, deſſen Farben dem Pinſel eines Victor Hugo Ehre bringen würden, wie überhaupt der damalige engliſche Theatergeſchmack, im Allgemeinen genommen, nicht beſſer verſtanden werden kann, als wenn man ſich darunter den gegenwärtig franzöſiſchen vorſtellt. Eine Ehre für Deutſchland, daß die hinüber geſchlagene Wurzel keinen Baum getrieben hat. Chettle führte alſo ſeine Zuhörer an die Ufer des baltiſchen Meeres, in deren Nähe ein Herzog von Preußen Hof hält. Die Herzöge von Sachſen und Oeſterreich beſuchen ihn und der Grund der Tragödie ruht in der Art und Weiſe, wie ein Admiral Hoffman, nachdem er lange dem Herzoge von Lüneburg gedient, als Seeräuber hingerichtet worden iſt, — eine glühendrothe eiſerne Krone auf dem Scheitel, das Fleiſch von den Knochen geſchabt und das Skelet am Galgen aufgehangen. Das ſtiehlt bei nächtlicher Weile der junge Hoffman, der Sohn, und zugleich der Held des Stücks, begibt ſich damit in eine Höhle am Eingange eines Uferwaldes und ſtellt es daſelbſt auf, ein Memento der Rache. Prinz Otto von Lüneburg iſt ſein erſtes Opfer. Er leidet Schiffbruch und mit Beihülfe eines treuloſen Dieners, Lorrique, tödtet ihn Hoffmann, indem er ebenfalls eine glühendrothe eiſerne Krone ihm auf den Scheitel ſetzt; den Leichnam aber hängt er neben das Gerippe ſeines Vaters. Hierauf verkleidet er ſich als Prinz, nimmt den Namen des jungen Otto von Lüneburg an und beredet *Lorrique, ihn zu begleiten* und dadurch den Betrug zu

unterſtützen. In dieſem Charakter iſt er nun im Stande, an Mehreren, die an der Hinrichtung ſeines Vaters Theil gehabt, ſich blutig zu rächen; doch ſind die Mittel, die er wählt, meiſt ebenſo unwahrſcheinlich als plump. Das ſinnreichſte beſteht darin, daß er Lodowick, den Sohn des Herzogs von Sachſen, verleitet, im Anzuge eines Griechen die Tochter des Herzogs von Oeſterreich, Lucibel zu entführen, und ſodann Mathias, Lucibels Bruder, von der über ſeinen Stamm gebrachten Schande benachrichtigt, der natürlich die Entflohenen verfolgt und einholt, den vermeinten Griechen erſchlägt und Lucibel verwundet. Lucibel verfällt darüber in Wahnſinn. Mitunter nimmt auch Hoffman die Geſtalt Roderick's an, eines Einſiedlers, in deſſen Klauſe der Dichter mehrere Male die Scene verlegt und von dem es ſich ergibt, daß er der ſeit lange verlorene Bruder des Herzogs von Sachſen iſt. Lorriq ue ſtellt dann einen franzöſiſchen Arzt vor, auf deſſen Anrathen einige der, Hoffman am verhaßteſten Perſonen in angeblicher Medizin tödtliches Gift trinken. Im Ganzen werden auf ſolche Art ſechs bis ſieben Menſchen abgethan, ohne daß Hoffman der geringſte Verdacht trifft; ja, er weiß in die Gunſt des Herzogs von Preußen ſich ſo feſt einzuſchmeicheln, daß dieſer die Thronanſprüche ſeines unklugen Sohns Jerome bei Seite ſchiebt und jenen zum Erben des Reichs ernennt. Verwirrt und gewaltſam wie die ganze Intrigue iſt, wird die Kataſtrophe durch eine ſehr unnatürliche Schwäche des Helden motivirt. Er verliebt ſich in die alte Herzogin Martha, die Mutter des von ihm ermordeten Prinzen; ſie verſpricht, an einem einſamen Orte unweit der Ufer des baltiſchen Meeres ſeine Wünſche zu befriedigen; der Ort iſt derſelbe, wo ihres Sohnes und ſeines Vaters Gerippe aufgeſtellt ſind; ein im Hinterhalt gelegter Haufe Bewaffneter überfällt ihn, und der Sohn ſtirbt, wie der Vater ſtarb, zu Tode gefoltert mit einer glühendrothen, ihm auf den Scheitel gedrückten Krone.

Wenn ich hiermit die Schau ſolcher dramatiſchen Leiſtungen beende, die theils unmittelbar vor, theils gleichzeitig mit

Shakespeare im Beſitze der engliſchen Bühne waren, ſo glaube ich nur auf meine ausgeſprochene Abſicht, die Schau in engen Schranken zu halten, mich beziehen zu dürfen, um das Warum der Beendigung zu erklären und willig die Richtigkeit der Bemerkung einräumen zu können, daß es außer den Genannten noch Mehrere gab, die der Gunſt des Theater gehenden Publikums ſich in gleichem Grade erfreuten und gleichmäßiges Zeugniß liefern von dem damaligen Zuſtande der dramatiſchen Poeſie in England. Eine in jeder, auch in Beziehung auf die Geduld des Leſers, Alles erſchöpfende Liſte würde immer bloß das Reſultat meiner Auswahl beſtätigen, immer bloß das darthun, was ich durch die gewählten Proben darzuthun wünſchte und dargethan zu haben hoffe: „wie das beſchaffen geweſen, was Shakespeare geſchaffen vorgefunden.“ Wie hoch oder niedrig man das ſchätze, — die Thatſache läßt ſich nicht verläugnen, daß, als Shakespeare zur Bühne übertrat es nicht bloß eine engliſche Bühne, ſondern auch ein in allen ſeinen Theilen faſt vollkommen ausgebildetes Drama gab, und daß mithin nicht bloß Dryden und Alle, die es ihm nachgeredet, mit Unrecht Shakespeare den Schöpfer der engliſchen Bühne nennen, ſondern auch nur mit bedingtem Rechte der gelehrte Johnſon von ihm ſagt: „The form, the Character, the language and the shows of the English drama are his.“ Liegt aber hierin wohl ein Widerſpruch mit dem was ich früher — Seite 56 des erſten Jahrgangs — behauptet habe: „nirgends jedoch dürfte es ein glänzenderes Beiſpiel geben, mit welcher wunderbaren Zauberkraft ein dramatiſches Dichter-Talent die Bühne ſeines Volkes zu beherrſchen vermag, als in England ſeit Shakespeare?“ Ich würde mich verſucht fühlen, einer ſolchen Folgerung in Dryden's Geiſte zu begegnen, der denen, die Shakespeare wegen ſeiner Ungelehrſamkeit verſpotteten, die belehrende Antwort ertheilte: „those who accuse him to have wanted learning, give him the greatest commendation,“ — die ihm Mangel an Gelehrſamkeit vorwerfen, ſpenden ihm das größte Lob. *Shakespeare ſteht höher, weil* er eine Bühne fand, als er

geſtanden haben würde, wenn er keine gefunden, denn wie es leichter iſt, einen Fußpfad zu bahnen, als einen viel begangenen zu ſperren, ſo iſt es auch ſchwerer Irrthümer zu berichtigen, als einer Wahrheit den erſten Eingang zu gewinnen. Ich habe den Geſichtspunkt gezeigt, aus welchem Shakespeares unmittelbare Vorgänger und Zeitgenoſſen die dramatiſche Kunſt behandelten, und das eben beweist ſeine Stärke, daß er von der Fluth ſich nicht fortreißen ließ, und darin eben beſtehen ſeine Verdienſte um die engliſche Bühne, daß er ſie von den Schlacken reinigte und dem Volks-Geſchmacke eine edlere Richtung gab.

Ob Shakespeare gelehrt oder ungelehrt geweſen, ob er griechiſch und lateiniſch und ob er von der franzöſiſchen, der italieniſchen und der ſpaniſchen Sprache viel, wenig oder nichts verſtanden, — darüber ſind bald für, bald wider eine Unzahl Bücher jeden Formats geſchrieben worden. Das immer noch zweifelhafte Ergebniß kümmert hier nicht. Das aber leidet keinen Zweifel, daß er theils im Allgemeinen ein fleißiger Leſer vaterländiſcher Schriften, theils ganz beſonders mit den dramatiſchen Leiſtungen ſeiner Zeit vertraut geweſen iſt. Für jenes finden ſich zahlreiche Beweiſe in ſeinen Werken, und für dieſes ſpricht ſchon der unbeſtreitbare Umſtand, daß, ehe er erſchuf, er die Arbeiten Anderer umſchuf, — abgeſehen von ſeiner Stellung als Schauſpieler. Es folgt hieraus, daß er den herrſchenden Geſchmack ſeiner Zeit und die Art und Weiſe, wie die Dichter der jüngſten Vergangenheit ihn ins Leben gerufen und die Dichter der Gegenwart ihn nährten, mit derſelben Deutlichkeit erkannte, mit welcher die vorgelegten Proben ihn hoffentlich veranſchaulicht haben, und wenn ſelbſt ein Shakespeare von dem Einfluſſe herrſchenden Irrthums ſich nicht ganz zu befreien, ſelbſt er nur allmählich zum Beſſern vorzuſchreiten vermochte, ſo iſt dies wohl der ſchlagendſte Beweis des Kampfes, den er zu kämpfen hatte, und daß er, um zu ſiegen, Shakespeare ſeyn mußte. Es beſtand eine Bühne und ein Drama, aber ihr Charakter war Unnatur, — *meines Erachtens* das einzige Wort, welches alle die verſchrobenen

Eigenthümlichkeiten der damaligen Dramatiker bezeichnet, mögen ſie Schaugepränge oder ſchwarze Kunſt, Geziertheit oder Blutgier heißen. Und was war Shakespeare? — Was ihm allein die Palme ſichern konnte, der Dichter der Natürlichkeit. Dieſer Gegenſatz des Einzelnen zu ſeiner Zeit führt einen ſelbſt zur Erkenntniß und Würdigung von Shakespeare's Werth, denn nur wer von ſolchem Standpunkte aus die Leiſtungen eines Menſchen betrachtet, ſie vergleichend mit den Zuſtänden der Zeit, in welcher er gelebt, und mit dem ſeinem Streben gebotenen Gelegenheiten, vermag ein richtiges Urtheil zu finden. Allerdings ſind dieſe Zufälligkeiten in der Regel nicht ein Maßſtab, welchen ein Leſer vorſätzlich an das Verdienſt eines Werkes legt; aber unwillkührlich wird bei Allem, was ein Menſch thut und leiſtet, auf das Maß ſeiner Fähigkeiten Rückſicht genommen, und weil die Frage, wie hoch der Menſch ſeine Pläne ſpannen und wie weit er ſeiner angeborenen Kraft vertrauen dürfe, eine bei weitem würdigere iſt, als die, welcher Platz jeder einzelnen ſeiner Thaten und Leiſtungen gebühre, ſo müht die Wißbegier ſich beſtändig ab, indem ſie das Werk überſchaut, die gebrauchten Werkzeuge zu entdecken, denn ermeſſen will ſie daraus, wie viel das Eigenthum angeſtammter Kraft, wie viel das äußerer Hülfsmittel ſey. Jahrhunderte haben über Shakespearen Gericht gehalten. Die Urtheile, die er ſich einſt gewinnen konnte aus perſönlichen Anſpielungen, aus lokalen Gebräuchen, aus temporairen Meinungen, ſie ſind längſt verloren. Die Stoffe der Luſtigkeit, wie die Veranlaſſungen der Trauer, welche die Wechſel des künſtlichen Lebens ihm boten, verdunkeln jetzt die Scenen, die ſie damals erleuchteten. Gunſt und Neid haben keine Stimme mehr; es iſt faſt unbekannt, wer des Dichters Feinde, wer ſeine Freunde geweſen und ſeine Werke können weder der Eitelkeit, noch der Bosheit dienen. Wer ſie lieſt, thut es, weil er Vergnügen darin ſucht, und wer ſie lobt, ſpendet das Lob nach Maßgabe des gefundenen Genuſſes. Dennoch haben ſie, ununterſtützt von Intereſſe oder Leidenſchaft, Jahrhunderte lang alle Schattirungen des Geſchmackes und alle

Veränderungen der Sitten überlebt, und ich möchte ſagen, daß, wie ein Geſchlecht ſie dem andern behändigte, jedes von dem andern ſie nur empfing, um ihnen neue Kronen zu flechten. Und wie heißt der Talisman, dem Shakespeare ſolche Triumphe dankt? — Er heißt Befolgung der Natur — Natürlichkeit.

Treue Darſtellungen der Natur allein können Vielen und dauernd gefallen. Mit den Sitten und Gebräuchen einer beſondern Zeit können nur Wenige vertraut ſeyn, folglich nur Wenige beurtheilen, in wie weit die Copie wahr oder falſch iſt. Die unregelmäßigen Gebilde einer überſprudelnden Phantaſie können eine Zeitlang ergötzen, — uns Alle ſendet ja die Erſättigung des täglichen Lebens hinaus auf den öffentlichen Markt, uns nach Neuem umzuſchauen, aber die Freude an plötzlichem Wunder erſchöpft ſich ſchnell und nur auf dem Felſengrunde der Wahrheit ruht das Gemüth wahrhaft aus. Darin alſo beſteht Shakespeare's Ruhm, daß er nicht dem Strome der Unnatur folgte, der von allen Seiten ihn umwogte, und dadurch gewann er ſeinen Dichtungen das Palladium der Unſterblichkeit, daß er die kühnſte Phantaſie in das Reich der Natur und die Natur in die jenſeits des Wirklichen liegenden Regionen der Phantaſie hinübertrug. Sein Drama iſt ein treuer Spiegel des Lebens, jede ſeiner Geſtalten ein zum Leben organiſirtes Individuum, das nach allgemeinen Naturgeſetzen kein anderes ſeyn kann, als das es iſt, und anders nicht zu handeln vermag, wie es handelt, — „eine Uhr mit kriſtallenem Zifferblatt und Gehäuſe, welche die Stunden richtig weist, und zugleich das innere Getriebe wahrnehmen läßt, wodurch dies bewerkſtelligt wird.“ Ob er daher das Leben oder die Natur zeichne, immer legt er dar, daß er Beides mit eigenen Augen geſchaut hat; er giebt das Bild, wie er es in ſich aufgenommen, ungeſchwächt und unverrenkt durch das Dazwiſchentreten einer andern geiſtigen Kraft; er ſchildert den Menſchen und das menſchliche Herz, jenen, wie das geſellige Leben ihn zeigt, dieſes, wie er in ſeinen geheimſten Falten es erforſcht hat, und der Unwiſſende fühlt, daß ſeine Zeichnung

wahr, und der Kundige ſieht, daß ſie vollſtändig iſt. Nicht nach den Gewohnheiten einzelner Orte, von denen die übrige Welt nichts weiß, — nicht nach den Eigenheiten einzelner Zünfte, die nur bei einer kleinen Zahl Anklang finden können, und nicht nach den Zufälligkeiten vorübergehender Mode und momentaner Anſicht ſind die Charaktere ſeiner Dramen gemodelt und geprägt. Sie ſind die naturgemäßen Geburten gewöhnlicher Menſchlichkeit, wie die Welt ſie ſtets vorführen, der Beobachter ſie ſtets finden wird. Seine Perſonen handeln und ſprechen unter dem Einfluſſe von Leidenſchaften und Grundſätzen, dergleichen alle Gemüther beherrſchen; es iſt das eigentliche Lebens-Syſtem, was er in Bewegung ſetzt, und wenn bei anderen Dichtern ein Charakter nur zu oft als eine Einzelnheit erſcheint, ſo erblicken wir in Shakespeare's Charakteren faſt immer die Repräſentanten einer Gattung.

Zugeknöpfte Menſchen haben Shakespeare wegen ſeiner Anhänglichkeit an die Natur getadelt, haben ſeine Römer nicht römiſch genug und ſeine Könige nicht königlich genug gefunden; den Einen hat es beleidigt, daß Menenius, der Senator Roms, den Narren ſpielt, und ein Anderer hat es einen Verſtoß gegen die Schicklichkeit genannt, daß der däniſche Uſurpator ein Trunkenbold iſt. Aber ſie wußten nicht, daß Shakespeare die Natur über den Zufall ſtellte und daß die Erhaltung des eigenthümlichen Charakters ihm höher galt als eingeſchwärzte Unterſcheidungszeichen. Die Fabel ſeines Stücks forderte Römer und Könige; er dachte nur an den Menſchen. Er wußte, daß Rom, wie jede andere große Stadt, Menſchen jeder Gemüthsart beſeſſen haben muß; er brauchte einen Narren und ging in die Rathsverſammlung, überzeugt, ihn da zu finden. Er wollte einen Uſurpator und Mörder nicht bloß verhaßt, er wollte ihn auch verächtlich machen; deßhalb geſellte er Trunkenheit zu ſeinen Eigenſchaften, und er that es, weil er wußte, daß Könige gleich anderen Menſchen den Wein lieben, und der Wein auch Könige berauſcht. Obgleich daher Shakespeare einer der Erſten war, zu beweiſen, *welch eines Wohlklangs* die engliſche Sprache fähig ſey, ſo liegt doch

seine eigentliche Stärke nicht in dem Glanze einzelner Stellen, sondern in dem Fortschreiten seiner Fabel und in dem Gehalte seines Dialogs, und wer ihn durch Citate verherrlichen will, handelt um Weniges klüger als der Mann, der sein Haus zum Verkauf ausbot und einen Ziegelstein zur Probe vorwies.

Shakespeare's eigenthümliches Anschließen an die Wirklichkeiten des Lebens läßt sich nicht besser erkennen und richtiger würdigen, als eben durch eine Vergleichung seiner Dichtungsweise mit der seiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen. Sie bevölkerten die Bühne mit Charakteren, die nicht existirten, gaben ihnen eine Sprache, die nicht gesprochen wurde, und ließen sie über Gegenstände sich unterhalten, die dem täglichen Verkehr fremd sind. Bei Shakespeare bestimmt die Begebenheit meist den Dialog und dieser fließt dann so leicht und einfach hin, als sey er nicht das Werk der Fiction, sondern eine Auswahl gewöhnlichen Besprechens alltäglicher Ereignisse. Bei jenen war Liebe „das große Rad in der großen Weltenuhr," die Kraft, die alles Gute und alles Böse schuf, jede Handlung beschleunigte und hemmte. Einen Liebhaber nebst einer Dame und einem Nebenbuhler in die Fabel zu bringen — sie in widersprechende Verpflichtungen zu verwickeln — sie durch Gegensätze einseitigen Vortheils zu verwirren und mit der Heftigkeit unverträglicher Wünsche zu plagen — sie voll Entzücken einander in die Arme zu werfen und voll Seelenschmerz sie von einander zu reißen — ihnen hyperbolische Freude und unsinnigen Kummer in den Mund zu legen — sie zu betrüben, wie nichts Menschliches je betrübt wurde — sie zu befreien, wie nichts Menschliches je befreit wurde: das war die Aufgabe jener (soll ich hinzusetzen, und ist die Aufgabe der heutigen) Theaterdichter. Shakespeare führt die Liebe verhältnißmäßig selten in die Scene; er sah in ihr nur eine der vielen Leidenschaften, welche das menschliche Gemüth bewegen, wußte, daß jede andere, je nachdem sie richtig oder falsch geleitet wird, eine Quelle des *Glücks oder des* Elends ist, und deßhalb gab er, der Dichter der

Natur, der ſeine Ideen der lebenden Welt entnahm und darſtellte, was ſich ſeinem Auge zeigte, — deßhalb gab er der Liebe in der Summe des Lebens nur den Anſatz, den ſie wirklich darin hat. Jene ließen alle Perſonen dieſelbe Sprache reden; Shakespeare nicht. Pope geht zu weit, wenn er ſagt, daß bei Letzterem jede einzelne Rede das ausſchließende Eigenthum des Sprechenden ſey, denn es finden ſich Reden, die durchaus nichts Charakteriſtiſches haben; aber ſchwer dürfte es ſeyn, eine einzige zu finden, auf welche ein Anderer als ihr Inhaber gleichen Anſpruch hat. Jene feſſelten die Aufmerkſamkeit durch übertriebene Charakterzeichnung, durch fabelhafte Trefflichkeit oder nie dageweſene Schlechtigkeit, und wer den Gang des menſchlichen Verkehrs nach dem Einen oder dem Andern meſſen wollte, würde auf beiden Seiten irren. Shakespeare hat keine Helden; bei ihm tritt der Menſch auf, und dieſer ſpricht und handelt, wie jeder fühlt, daß er bei gleicher Veranlaſſung geſprochen und gehandelt haben würde; ja, ſelbſt wo eine übernatürliche Kraft einſchreitet, bleibt der Dialog auf der Fläche der Natürlichkeit. Jene entſtellen die angeborenen Affecte und die alltäglichſten Ereigniſſe, und wer von Beidem in ihren Dichtungen lieſt, erkennt Beides in der Welt nicht wieder. Shakespeare rückt das Ferne nah und macht mit dem Wunderbaren vertraut; das Ereigniß, welches er darſtellt, kann ſich nicht zutragen, könnte es aber, ſo würden ſeine Folgen die ſeyn, die er ihm beigelegt, und das rechtfertigt die Behauptung, daß er die menſchliche Natur geſchildert habe, nicht bloß, wie ſie bei wirklichen Vorfallheiten ſich zeigt, ſondern auch, wie ſie in Fällen ſich zeigen würde die ihr nicht zugänglich und, — in geborgten Worten: „er öffnet die Pforten der magiſchen Geiſterwelt, läßt Geſpenſter heraufſteigen, Hexen ihren wüſten Unfug treiben, bevölkert die Luft mit ſcherzenden Elfen oder Sylphen, und dieſe nur in der Einbildungskraft lebenden Weſen haben eine ſolche Wahrheit, daß, wären ſie auch mißgeborene Ungeheuer wie Caliban, er uns dennoch die *beiſtimmende Ueberzeugung* abnöthigt: — gäbe es dergleichen

ſo würden ſie ſich ſo benehmen.“ Und das iſt es, was Shakespeare groß gemacht und was Jahrhunderte an ihm bewundert haben. Wer in Verfolgung der Phantome, die andere Dichter ihm vorgeführt, die Phantaſie ermüdet und verwirrt, der kann und muß von ſeiner wahnſinnigen Verzückung geneſen, wenn er hier menſchliche Gedanken in menſchlicher Sprache lieſt und Scenen erblickt, nach welchen der Einſiedler die Verhandlungen der Welt ermeſſen und der Beichtvater den Fortgang der Leidenſchaften voraus verkündigen könnte.

Das Geſagte führt ſelbſt zu dem Reſultate, daß, obgleich Shakspeare's Schauſpiele nach der bemerkten Eintheilung des Drama bald als Komödien, bald als Hiſtorien und bald als Tragödien rubricirt werden, doch keins derſelben, ſtreng kritiſch genommen, das Eine oder das Andere ſeyn kann, jedes ein Werk eigener Art ſeyn muß, geformt und gemodelt nach den wirklichen Zuſtänden des Lebens und der Welt, wo Gutes und Böſes, Freude und Leid in endloſen Abſtufungen ſich berühren, der Verluſt des Einen der Gewinn des Andern iſt, in demſelben Augenblicke der Schwelger nach dem Becher greift und der Trauernde ſeinen Freund begräbt, die Bosheit des Einen bisweilen vom Muthwillen des Andern entlarvt und manches Unheil und manche Wohlthat geübt und verhindert wird — ohne Abſicht. Daher geſchah es und mußte es geſchehen, daß Shakespeare die Fähigkeit, Lachen zu erregen und Schmerz zu wecken, einer und derſelben Darſtellung verlieh, daß demzufolge alle ſeine Stücke zwiſchen ernſten und heiteren Charakteren getheilt und je wie die Intrigue ſich allmählig abrollt, jetzt Ernſt und Kummer, jetzt Frohſinn und Gelächter das Product ſind. Die Regeln des Kritikers verwerfen dieſes Gemiſch, aber das Geſetz der Natur billigt es, ganz abgeſehen, daß das gemiſchte Drama das lehrreiche der Tragödie und Komödie nicht bloß in Eins verſchmilzt, ſondern auch durch die gleichzeitige Darſtellung Beider es anſchaulicher macht, und das um ſo mehr, je näher es dem Leben tritt und je deutlicher es zeigt, wie große Entwürfe und kleine Pläne ſich

gegenseitig unterstützen oder hemmen und Hohes und Niedriges in unvermeidlicher Wechselwirkung stehen. Das aber ist Shakespeare's Ruhm, daß, ob er Freude oder Trauer hervorrufen, oder die Geschichte, ohne Heftigkeit und ohne Aufregung, in leichtem, traulichem Gespräche fortführen will, er der Erreichung seines Zweckes stets gewiß ist, — wir auf sein Geheiß lachen oder weinen, und schweigend in ruhiger Erwartung harren, ruhig ohne Gleichgültigkeit.

Vorstehendes aus des Dichters Dramen zu belegen, wäre leicht und erquickend, — für mich, unnütz — für den Leser. Es hieße von meiner Seite den Glauben aussprechen, daß unter Letzteren eine fühlende Seele lebe, die nicht von Shakespeare's tragischem Pathos einmal ergriffen, in den bunten Jubel seiner Komik einmal hineingezogen worden sey. Und das glaube ich nicht. Auch von den Fehlern seiner Dramen schweige ich. Daß sie deren besitzen, habe ich bereits oben in der Bemerkung angedeutet, daß er von dem Einflusse des seine Zeit beherrschenden Irrthums sich nicht ganz zu befreien, nur allmählig zum Bessern vorzuschreiten vermocht habe. Und ich unterlasse die Aufzählung nicht um der Gemeinplätze willen, daß auch die Sonne ihre Flecken und auch ein Homer geschlafen habe, daß kein menschliches Wort an sich vollkommen und vollendet seyn könne, und daß das Hohe kaum geschaffen vor dem Künstler stehe, er halb wehmüthig, halb hoffnungsvoll hinaufsehen müsse, wo das Ideal noch höher geblieben, — sondern einfach und prosaisch um der Ueberzeugung willen, daß eine solche Fehler-Liste nicht hierher gehört. Ich scheue mich des Bekenntnisses nicht, daß, wenn Scharfsinn und Gefühl Shakespeare's Ruhme huldigen, auch Gewohnheit und Ehrfurcht manche Huldigung leisten, daß über des Dichters Schönheiten seine Häßlichkeiten oft ungesehen bleiben, und daß, von welch' unsterblicher Trefflichkeit auch viele seiner Scenen seyn mögen, es doch unter allen seinen Stücken vielleicht nicht eins giebt, das von einem heutigen Dichter so geschrieben, wie Shakespeare es *geschrieben*, und demgemäß aufgeführt, das Ende

der Vorſtellung erleben würde. Allein nicht für die Gegenwart, für die Bedürfniſſe *ſeiner* Zeit dichtete Shakespeare, und wenn das Geſagte nachweist, wie kräftig und umgeſtaltend er den dramatiſchen Gebrechen ſeiner Zeitgenoſſen entgegentrat, und wie er mit rieſiger Gewalt der Bühne und dem Volks-Geſchmacke eine andere Richtung aufzwang, ſo wäre der Zweck des Geſagten erreicht — um nun ein anderes Ziel zu verfolgen.

* * *

Ehe Shakespeare die Literatur ſeines Vaterlandes durch den Glanz und Ruhm ſeiner Dichtungen verherrlichte, war er Schauſpieler, und der Dichter aß mehrere Jahre lang das beſcheidene Brod des Schauſpielers, bevor er einen eigenen Herd ſich bauen und an der eigenen Tafel ſitzen konnte. Wie er waren faſt alle Dramatiker, die ich aus der Reihe ſeiner unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenoſſen hervorgehoben, zugleich Dichter und Schauſpieler; denn von allen Genannten ſcheint John Lyly der Einzige zu ſeyn, den bloß die Feder mit der Bühne verband. Dies regt die Frage an, wie es um das eigentlich äußere Bühnenleben geſtanden und welche Wechſel das im Laufe der Zeit erfahren habe? und die Antwort knüpft ſich an den von mir bereits erwähnten Umſtand — Seite 75 und 79 des erſten Jahrganges, — daß Königin Eliſabeth wenige Jahre, nachdem ſie den Schauſpielern des Grafen Leiceſter den erſten königlichen Freibrief verliehen, aus den Geſellſchaften ihres Adels, welche vor ihr zu ſpielen pflegten, zwölf Künſtler ausgewählt, die nun *bloß* zu ihren Dienſten ſeyn und Schauſpieler der Königin heißen ſollten. Das geſchah im Jahre 1583. Drei Jahre ſpäter gab die Königin einen weitern, ich möchte ſagen, despotiſchen Beweis ihrer Vorliebe für die dramatiſche Kunſt, indem ſie einem gewiſſen Thomas Gyles Auftrag und volle Gewalt ertheilte, aus allen Kirchen und Schulen ihres Reichs diejenigen Kinder, an denen er für Muſik und Geſang das meiſte Talent entdeckte, nach London zu bringen, um *ſie hier zu unterrichten*, und für die theatraliſchen Vorſtellungen

bei Hofe geſchickt zu machen. Für dieſe Pflanzſchule ſchrieb vorzüglich Lyly, — ein Grund, warum, wie ich oben bemerkt habe, es keinem ſeiner Stücke an müſſigen, ſchadenfrohen Buben fehlt, und ein Grund auch, warum der Dichter wahrſcheinlich nicht Schauſpieler war. Der engliſche Adel fand ſehr begreiflicher Weiſe in dem Geſchmacke der Königin Urſache zur Nachahmung, und unter den beſſeren Geſellſchaften, welche derſelbe hielt, werden im Jahre 1589 die des Lord Admirals und die des Lord Strange genannt. Weil jedoch dergleichen Geſellſchaften keineswegs ausſchließend vor ihren Gebietern, — dieſen vermuthlich ein zu theurer Spaß — ſondern auch öffentlich vor dem großen Publikum auftraten, ſo ſtanden die einzelnen Mitglieder unter einer doppelten oder vielmehr, wie ich ſogleich anführen werde, dreifachen Controle. Das war für die armen Mimen um ſo ſchlimmer, je weniger die Art ihrer Annahme und Entlaſſung von der gewöhnlicher Dienſtboten ſich unterſchied. Beleidigte einer ſeinen ſtrengen Gebieter, ſo ſchickte dieſer ihn fort. Fühlte ein im Publikum geltender Gentleman durch eine von der Bühne ausgemachte Anſpielung oder durch irgend einen unziemlich geäußerten Gedanken ſich verletzt, ſo endigte ſeine Beſchwerde in der Regel mit der Entlaſſung des Schauſpielers, und fand der mit der General-Aufſicht betraute königliche master of the revels an dem Einen oder dem Andern etwas zu tadeln, ſo war er der dritte, Gefahr drohende Controleur. Und daß Letzterer bisweilen ein ſcharfer Herr war, davon gab einer, Namens Tylney, im letztgenannten Jahre den Beweis. Der viel beſprochene Marprelate-Streit hatte damals ſeinen höchſten Gipfel erreicht und eine jener beiden Geſellſchaften, die Beide zufällig innerhalb der City ſpielten, es ſich einfallen laſſen, Martin Marprelate auf die Bühne zu bringen. Wie? Möge der des Engliſchen kundige Leſer — und der Unkundige möge das Vorenthalten der Ueberſetzung mir nicht verargen — aus einer betreffenden Stelle in Nash's returne of the renowned Cavaliers Pasquill of England vom Jahre 1589 erſehen. „*Methought,*“ heißt es dort, „vetus Comoedia“ —

von Naſh offenbar ſo getauft, weil die Vorſtellung im Geiſte eines alten moraliſchen Stücks war — „began to pricke him at London in the right vaine, when shee brought forth Divinitie with a scratcht face, holding of her hart, as if shee were sicke, because Martin would have forced her; but myssing of his purpose, he left the print of his nayles upon her cheekes, and poysoned her with a vomit, which he ministred unto her, to make her cast uppe her dignities and promotions.“ * Das meinte der erhabene Tylney nicht ruhig hinnehmen zu können. Er machte demgemäß geeignete Mittheilung an Lord Burghley. Lord Burghley erſuchte den Lord Mayor, gegen die ſündhaften Schauſpieler zu verfahren, und der Lord Mayor, getreu den Maximen der City-Behörden, ließ dazu ſich nicht zweimal auffordern, ſondern citirte mit freudiger Haſt beide Geſellſchaften, und um den Schuldigen nicht zu verfehlen, nahm er ſämmtliche Mitglieder in Haft. Uebrigens verdient dieſer Vorfall noch um deßwillen Bemerkung, weil er wieder eins der erſten Anzeichen enthält, daß Staats- und Religion-Angelegenheiten nicht zu Gegenſtänden theatraliſcher Vorſtellungen gemacht werden ſollten, — eine Anſicht, welcher die Schauſpieler entgegen handelten und welche fünfzig Jahre ſpäter die Schließung aller Theater zur Folge hatte.

Streng wie die Controle in der Hauptſtadt, war ſie es auch in den Provinzen, und noch ſtrenger in den Univerſitäts-Städten Cambridge und Oxford. Als daher im Herbſte 1592 die Peſt in London ausbrach, deßhalb die Theater geſchloſſen wurden und die Schauſpieler-Geſellſchaften in die Provinzen zogen, hatte die des Lord North ſich kaum in der Nähe von Cambridge gezeigt, als der Vice-Kanzler dem Conſtable aufgab, alles Theaterſpielen in und bei Cambridge zu unterſagen und ſogar den Einwohnern die Beherbergung „dieſer leichten Perſonagen“ zu verbieten. Der

* Die Ehre des Setzers zu retten, bemerke ich, daß die Stelle dem *alt-engliſchen* Originale entnommen iſt. S.

Conſtable, ob ſelbſt ein Verehrer der dramatiſchen Kunſt oder ob von den Studirenden beſtochen, nahm den Befehl nicht ſehr genau und drückte, während er das eine Auge für die Stadt Cambridge offen hielt, bei einer, wenige Tage darauf in dem benachbarten und unter Univerſitäts-Gerichtsbarkeit ſtehenden Dorfe Cheſterton ſtatt findenden Vorſtellung das andere Auge zu. Nicht ſo der Vice-Kanzler. Er klagte unverweilt den Conſtable beim geheimen Rathe des Ungehorſams an, und in theologiſchem Eifer wie in geiſtlicher Rechts-Unwiſſenheit forderte er, daß nicht bloß der Conſtable, ſondern auch die Schauſpieler und diejenigen in deren Hauſe ſie ihre Bühne aufgeſchlagen, „recht ordentlich“ beſtraft werden möchten. Nachdem der geheime Rath zehn lange Tage auf die Entſcheidung hatte warten laſſen, erneuerte der Vice-Kanzler ſeine Bitte. Wieder keine Antwort. Der Vice-Kanzler, ein Muſter geiſtlicher Geduld, beruhigte ſich bis zum 17. Juli 1593. Da erinnerte er den Lord Burghley an den frühern Vortrag, und bat dringend, die Univerſität „von dieſer ſchlechten Race von Menſchen“ — damit die Schauſpieler meinend — zu befreien. Jetzt fand ſein Geſuch Gehör. Zwölf Tage darauf ging der Befehl ein, daß weder in, noch fünf Meilen um Cambridge theatraliſche Vorſtellungen geduldet werden ſollten.

Bei dem Widerſpruche, in welchem Burghley's Benehmen hier gegen das in Tylney's Falle bewieſene ſteht, gewinnt die Vermuthung Raum, daß ſein anfängliches Schweigen durch Eliſabeth veranlaßt worden ſey — durch ſie, deren Liebe für das Theater ſie dem Wunſche des Vice-Kanzlers abgeneigt machen mußte und die ſelbſt einem Burghley gegenüber bisweilen Königin war. Die Vermuthung wird faſt zur Gewißheit, wenn man hört, daß die Univerſität im December 1592, alſo drei Monate nach des Vice-Kanzlers zweitem Geſuche, von London aus befehligt wurde, in Betracht die gewöhnlichen Weihnachts-Spiele wegen der fortdauernden Peſt unterbleiben müßten, zur Unterhaltung der Königin eine engliſche Comödie aufzuführen. Konnte die Motive dieſes Befehls wohl eine andere ſeyn als die

ſeyn. Jakob ſelbſt war ja Dichter; wenigſtens machte er auf den Namen eines Dichters Anſpruch, und was auch die Nachwelt von ſeinen Leiſtungen halten mag, ſeine Hofleute hüteten ſich wohl, ihn von der Nichtigkeit ſeines Anſpruchs zu überzeugen, in den Anſichten ſeines Dichterwerths ihn zu enttäuſchen. Gegen das Ende des Jahres 1599 kam eine engliſche Schauſpielergeſellſchaft nach Edinburg; ob aus freier Bewegung oder in Folge einer Einladung des Königs, iſt ebenſo wenig zu ermitteln als die Wahrheit oder die Unwahrheit der intereſſanten Behauptung daß Shakespeare eins ihrer Mitglieder geweſen ſey. Für jene ſoll die Vermuthung ſprechen, daß er bei dieſer Gelegenheit ſeine Beſchreibung von Macbeths Schloſſe an Ort und Stelle aufgefaßt, für dieſe der Umſtand, daß in demſelben Jahre ſein Heinrich der Fünfte in London aufgeführt wurde. Jedenfalls hieß der König die Ankömmlinge freundlich willkommen und erlaubte ihnen, innerhalb der Burg zu ſpielen. Das war aber eine kühne Gunſt, denn nur kurz vorher hatte die Kirche oder vielmehr das Conſiſtorium das Geſetz geltend gemacht, daß ihre, nicht des Königs Erlaubniß die Bedingung theatraliſcher Schauſtellungen ſeyn ſolle. Auch zögerten die Diener der Kirche nicht, gegen den König aufzutreten. In ſtarken Worten predigten ſie über die Ausgelaſſenheit und Unſittlichkeit der Komödianten und in einer ihrer Sitzungen verboten ſie dem Volke, ihren Darſtellungen beizuwohnen — unter Androhung kirchlichen Verweiſes. Doch der König ließ diesmal ſich nicht ſchrecken; er forderte die Geiſtlichen vor ſein Tribunal und befahl ihnen, ihr Verbot aufzuheben. Und die Geiſtlichen gehorchten, „und wer da wollte, durfte nun ins Theater gehen, obgleich zum großen Aergerniſſe der Diener Gottes,“ ſagt naiv genug der Erzbiſchof Spotliswood in ſeiner Geſchichte der ſchottiſchen Kirche.

Anſtatt, was heut zu Tage vielleicht geſchehen ſeyn würde, den Regierungwechſel durch Feſtſpiele im Theater zu feiern, achtete man es damals bei der Ankunft König Jakobs in London — *den 7. Mai 1603* — reſpektvoller, die Theater zu ſchließen und

ruhig zu erwarten, ob und wenn es ihm angenehm seyn werde, das Oeffnen derselben anzuordnen. Jakob säumte nicht, das zu thun. Schon zwei Tage nach seiner Ankunft durften die Schauspieler des Grafen Worcester wieder in Thätigkeit treten, und noch gnädiger bewies er sich gegen die Gesellschaft des Lord Chamberlain, welcher er unter der Ueberschrift: pro Laurentio Fletcher et Willielmo Shakspeare den 19. Mai ein Erlaubniß-Patent ausfertigen ließ, worin er die bisherigen Schauspieler des Lord Chamberlain „our servants," unsere Diener, nannte und sie so zu des Königs Schauspielern erhob. Ich brauche kaum zu bemerken, daß dies dieselbe Urkunde ist, von welcher ich eben gesagt habe, daß Shakespear's Name darin zu zweit steht, und warum dies für ein sicheres Zeichen seines steigenden Dichteransehens und folglich seines Einflusses auf die englische Bühne genommen werden dürfe. Die Aufschrift des Patents beweist, daß er zweiter Director der Gesellschaft war, und wie er diesen Rang nur durch seine Dichtungen erworben haben konnte, so lag es nun auch im Kreise seiner Macht und seines Wirkens, seine Dramen auf die Bühne zu bringen. Der neu erworbene Ehrentitel trug ebenfalls das Seinige bei, den Werth des Dichters in den Augen des Volkes zu heben, und ich irre mich daher vielleicht nicht, wenn ich Shakespeare's sichtbare Gunst beim theatergehenden Publikum und in ihr seinen Einfluß auf dessen Geschmack von jener Zeit datire. Der glückliche Gedanke des Königs brachte aber auch der Bühne noch einen andern Gewinn. Wie er die Truppen des Lord Chamberlain zu der seinigen gemacht, so machte die Königin die des Grafen Worcester zu der ihrigen und Prinz Heinrich, dem gegebenen Beispiele folgend, nahm die Schauspieler des Grafen Nottingham in seine Dienste, — Neuerungen, die der dramatischen Kunst im Allgemeinen und den ausübenden Künstlern in's Besondere nur vortheilhaft seyn konnten.

Es begreift sich leicht, warum der Adel in dem Verfahren der „Allerhöchsten Herrschaften" eine Aufmunterung fand, einzelnen *Schauspielergesellschaften* die Ehre seines Namens und

eventuellen Schutzes zu verleihen, und wirklich griff dieſer Gebrauch dergeſtalt um ſich, daß der König ſchon wenige Jahre nach ſeiner Thronbeſteigung, ſey es, um die Bühne vor innerm Verfalle oder um den königlichen Mimen mehr Achtung und Gewinn zu ſichern, auf der einen Seite Eliſabeth's Geſetz erneuerte, (ſiehe Seite 74 des erſten Jahrganges), kraft deſſen, welcher Schauſpieler umherziehe, ohne die Erlaubniß von wenigſtens zwei Friedensrichtern zu haben, für einen Lotterbuben erachtet und als Vagabund beſtraft werden ſolle, auf der andern Seite Eliſabeths Geſetz aufhob, kraft deſſen der Adel jenes Vorrecht ausübte. „Und ſey es demnach erklärt und feſtgeſetzt," heißt es in der diesfallſigen Verordnung, „daß keine von einem Baron dieſes Reichs oder von einer ehrbaren Perſon höhern Ranges Einem oder Einigen gegebene oder übereignete Autorität im Stande ſeyn ſoll, beſagte Perſon oder Perſonen von den im vorerwähnten Statute angeordneten Strafen und Züchtigungen zu befreien und loszuzählen." Der König ging zu Frommen der Bühne noch einen Schritt weiter. Um einen Haupteinwand der Puritaner gegen die dramatiſchen Vorſtellungen zu entkräften, beſtätigte er eine Acte zum Behuf der Einſchränkung der von den Schauſpielern getriebenen Mißbräuche — an act to restrain the abuses of Players —, welche beſtimmte, daß, „wer den heiligen Namen Gottes oder Jeſu Chriſt oder des heiligen Geiſtes oder der Dreieinigkeit auf der Bühne im Scherz oder entweihend gebrauchen werde, eine Buße von zehn Pfund Sterling erlegen ſolle."

Jakob begnügte ſich jedoch nicht, negativ für die Bühne zu wirken, — ſeine Unterſtützungen waren auch activer Art, und das läßt ſelbſt dann ſich nicht widerſtreiten, wenn die Auszeichnung, welche Shakespeare von ihm erfahren haben ſoll, und von welcher viele ſeiner Verehrer ein ſo ungeheures Aufheben machen, als habe der Monarch ſie ihnen ſelbſt angedeihen laſſen, bei näherer Unterſuchung ſich vielleicht in einen liebenswürdigen Irrthum verwandelt. Im Juli 1606 kam der König von Dänemark nach England und unter den ihm bei Hofe bereiteten

Vergnügungen ſcheint auch eine Vorſtellung von Shakespeare's Macbeth geweſen zu ſeyn. Da erzählt man nun, König Jakob habe in deren Verfolg dem Dichter eigenhändig einen huldreichen Brief geſchrieben, nicht zum Dank für den Genuß, den ſein Drama ihm gewährt, ſondern zum Dank dafür, daß er ihm, der ſein Geſchlecht von Banquo ableitete, durch glorreiche Prophezeihungen ſeine Ehrfurcht bezeigt. Zugegeben, daß Macbeth wirklich zu jener Zeit bei Hofe geſpielt worden iſt, und zugegeben auch, daß ein ſolches Handſchreiben ein großer Beweis, von Jakobs Herablaſſung, eine große Aufmunterung der dramatiſchen Kunſt und ſelbſt einem Shakespeare ſchmeichelhaft geweſen wäre, — worauf gründet ſich die Anekdote? Einzig und allein auf das Zeugniß Sheffields, Herzogs von Buckingham, der aber den Brief nicht ſelbſt geſehen, ſondern nur davon gehört hat. Der Brief, der jedenfalls verloren iſt, ſoll früher im Beſitz Sir William Davenants ſich befunden haben. Wäre das, ſo liegt die Zeit ſeiner Exiſtenz — ich werde ſpäter von Sir William ſprechen müſſen — nicht weit genug zurück, um füglich glauben zu können, daß ein mündliches Zeugniß die alleinige Bürgſchaft geblieben ſeyn ſollte. Es drängt daher die Vermuthung ſich auf, daß hier ein Irrthum vorwaltet, und vielleicht ein Privatſiegel Jakobs, unter welchem er ſeinen Schauſpielern für die außerordentlichen Dienſte, welche ſie bei jener Gelegenheit zu leiſten hatten, eine außerordentliche Gratifikation anwies, für ein Privatſchreiben des Königs genommen worden iſt, gerichtet an die Perſon des Dichters, während es an Shakespeare, den Schauſpieldirektor, gerichtet worden war. Indeſſen auch ſo erklärt, beweist der Vorfall, daß Jakob ſeine Künſtler belohnte, und es iſt zehn gegen eins zu wetten, daß er bei den dirigirten Schauſpielern durch eine Anweiſung auf den Schatz ſich beſſern Dank erworben als durch das verbindlichſte Handbillet an ihren Director. Daß übrigens Macbeth damals wirklich aufgeführt worden iſt, läßt ſich ſchon um deßwillen glauben, weil verbürgte Nachrichten vorliegen, daß Jakob, wiewohl er Shakespeare nie den Auftrag gab,

„Lead, Tommy Brent, incontinent,
and we'll be sure to follow.“

Three score of these brave Prentices,
all fit for workes of wunder,
rushd down the plaine of Drury Lane,
like lightning and like thunder;
and there each dore, with hundreds more,
and windows burst asunder;
and to the tire-howse broke they in,
which some began to plunder.

„Now hold your handes, my merry men,
said Tom, „for I assure ye,
who so begin to steale shall win
mu both for judge and jury;
and eke for executioner
within this lane of Drury:
but teare and rend, I 'll stand your frend,
and well upholde your fury.“

King Priam's robes were soon in rags,
and broke his gilded scepter;
false Cressid's hood, that was so good
when loving Troylus kept her.
Besse Brydges gowne, and Muli's crowne,
who would ful faine have lept her:
had Theseus scene them use his queene
so ill, he had bewept her.

Books olde and young on heap they flung,
and burnt them in the blazes,
Tom Dekker, Haywood, Middleton
and other wandring crazyes:

poor Daye that daye not scapte away;
and what still more amazes,
immortal Cracke was burnt all blacke,
which every bodie praises.

Now sing we laude with one accord
to these most *digni laude*,
who thus intend to bring to end
all that is vile and bawdie.
All playes and whores, thrust out a-dores,
seductive both and gawdie,
and praise we these bold Prentices
cum voce et cum corde."

Es gehört weiter nicht hieher, auf welche unpoetiſche Art dieſen vor das Tribunal des Lord Mayor gebrachten „digni laude" das kecke Unternehmen „cum voce et cum corde" eingeſtrichen wurde, welchen erweiterten Racheplan die darob erzürnten Kameraden im folgenden Jahre entwarfen und welche Vorſichtmaaßregeln die Ausführung verhinderten.

Jakob der Erſte ſtarb am 27. März 1625, und bei der Vorliebe, welche er für die Bühne gehegt, in deren Folge er ſogar auf einer Reiſe nach Schottland ſich von ſeinen Schauſpielern begleiten ließ, müßte es überraſchen, daß die Zahl der Theater wie die der Schauſpieler während ſeiner Regierung bedeutend abgenommen hatte, wenn nicht zum Theil die von ihm erwähnter Maßen getroffenen Beſchränkungen, zum Theil der immer mehr verbreitete Puritanismus, der Viele vom Beſuche des Theaters abhielt und dadurch die Theaterkaſſe ſchwächte, das Auffallende recht natürlich erklärte. Doch wahrhaft ungünſtig für die dramatiſche Kunſt eröffnete ſich die Regierung des erſten Carl; — das von ihm ſofort berufene Parlament befahl, daß Sonntags keinerlei Schauſpiele aufgeführt werden ſollten, ein Verbot, welches *noch bis auf den* heutigen Tag beſteht, zum Nachtheil der

Bühne und zum Nachtheil des Volks, das wahrscheinlich des Sonntags die Branntweinpaläſte weniger bevölkern würde, wenn nicht eine mißverſtandene Religioſität ihm jede andere geſellige Freude entzöge, ihm alle Tempel der Kunſt und Wiſſenſchaften verſchlöße. Es ſcheint aber, daß Carls perſönliche Anſichten an jenem Parlamentsbeſchluſſe unſchuldig waren, denn nicht allein beſtätigte er das, des Königs Schauſpielern von ſeinem Vater ertheilte Patent, ſondern ſchenkte ihnen auch ungefähr ſechs Monate ſpäter hundert Mark „for the better furnishing them with apparal,“ damit ſie ſich beſſer kleiden könnten, eine willkommene Hilfe, indem die von der Peſt aus London vertriebenen Künſtler „arm und abgeriſſen“ zurückkamen. Daß aber, ſobald die Londoner Theater wieder aufgingen, der öffentliche Geſchmack ſich immer lauter für Shakespeare erklärte, dürfte ſchon daraus hervorgehen, weil des Königs Geſellſchaft im April 1627 dem master of the revels fünf Pfund Sterling bezahlte, auf daß er einer andern, in einem großen, der rothe Ochſe — the red bull — genannten Theater ſpielenden Truppe die Aufführung Shakespeare'ſcher Stücke unterſagen ſollte.

Das Jahr 1629 fordert mir eine Bemerkung ab, zu welcher ich hier die erſte Veranlaſſung habe, ich meine die, daß, während ſchon lange vor dieſer Zeit auf der franzöſiſchen und italieniſchen Bühne Schauſpielerinnen einheimiſch waren, die engliſche Bühne ſolche noch nicht beſaß. Alle Frauenrollen, mithin ſelbſt Shakespeare's „aus den zarteſten Blüthen des Lenzes gewobene Jungfrauengeſtalten“ wurden von Männern oder Knaben gegeben. Auch war England im Jahre 1629 für eine ſo bedeutende Neuerung noch nicht reif. Das zeigte ſich bei dem Verſuche einer franzöſiſchen Schauſpielergeſellſchaft, ſie in London einzuführen. Allerdings ſtrömten die neugierigen Londoner der erſten, von den Franzoſen auf dem Blackfriars-Theater gegebenen Vorſtellung in Haufen zu. Allein fälſchlich hat man daraus eine günſtige Aufnahme gefolgert. Ein in der Bibliothek des Erzbiſchofs von *Canterbury jüngſt* aufgefundener Brief eines gewiſſen Thomas

Brande an Laud, Biſchof von London, ſtellt das feſt. Es heißt darin unter Anderm: „Und müſſen Sie ferner wiſſen, daß letzter Tage gewiſſe vagabundirende franzöſiſche Komödianten, die aus ihrem Vaterlande vertrieben worden ſind, und deren Frauen, als woran alle tugendhafte und gutgeſinnte Perſonen dieſer Stadt gerechtes Aergerniß nahmen, den Verſuch machten, eine gewiſſe lascive und unkeuſche Komödie in franzöſiſcher Sprache auf Blackfriars zu ſpielen. Ich bin froh, ſagen zu können, ſie wurden ausgeziſcht, ausgepfiffen und mit Aepfeln von der Bühne gepelzt — pippin-pelted from the stage —, ſo daß ich denke, ſie werden ſich ein Gleiches ſobald nicht wieder beigehen laſſen.“ Hierin irrte jedoch der Briefſteller; er kannte die Franzoſen nicht. Vierzehn Tage ſpäter verſuchten ſie ihr Glück ein zweites Mal, und um eine Chance mehr zu haben, auf einem andern Theater, dem rothen Ochſen. Sie fielen abermals durch. Nun probirten ſie es ein drittes Mal im Fortuna-Schauſpielhauſe; doch auch Fortuna ließ ſie im Stiche, und getäuſcht in ihren goldenen Hoffnungen und nicht wenig zürnend über John Bull's Dummheit und Mangel an Geſchmack kehrten ſie nach Frankreich zurück.

Im Zuſammenhange mit nurgenanntem Biſchof Laud und dem früher gedachten Sonntagsverbote ſteht ein Ereigniß aus dem Jahre 1631, welches in mehr als einer Hinſicht Erwähnung verdient. Es zeigt, wie jenes Verbot gehandhabt wurde, zeigt, daß, wenn ein Biſchof die Freuden des Theaters haßte, ein anderer ihnen Freund war, zeigt, daß Shakespeare's Dramen auch den Geiſtlichen behagten, und zeigt nebenbei, daß eine Krähe wohl im Stande iſt, einer andern die Augen auszuhacken, ein clericus auch einen clericum decimat. Die Belege ſind ebenfalls erſt kürzlich aufgefunden worden. John Williams alſo, Biſchof von Lincoln, ließ für ſich, ſeine Freunde und Freundinnen Sonntags, den 27. September, in ſeinem Hauſe zu London Shakespeare's Sommernachtstraum aufführen. Laud, des Theaters und Williams Feind, erhielt davon Nachricht und der von den Puritanern ſich ſelbſt eingeſetzte Gerichtshof ſprach zu Recht:

„John, der Biſchof, ſoll zu Verbüßung ſeines Frevels in Eaton oder Groß-Staughton eine Freiſchule errichten und ſelbige zu Beſoldung des Schullehrers mit jährlich zwanzig Pfund Sterling fundiren, — Sir Sidney Montagu ſoll zu Verbüßung ſeines Frevels den Armen in Huntingdon fünf Pfund Sterling und ſeine Gemahlin ſoll zu Verbüßung ihres Frevels nächſten Neujahrstag fünf armen Wittwen fünf ſchwarze Kleider geben, — gleichergeſtalt Sir Thomas Headſey und deſſen Gemahlin, — ferner ſollen die Herren Williams, Trye, Harding, Hazarde und Hulton, jeden nächſten Neujahrstag fünf Armen in Bugden einen ſchwarzen Rock und fünf Schillinge Geld geben; Herr Wilſon aber, weil er beſonders Heger und Leger des Ganzen geweſen und auf viehiſche Manier ſich mit einem Eſelskopfe dargeſtellt, nächſten Dienſtag von ſechs Uhr Morgens bis ſechs Uhr Abends in der Zelle des Thürſtehers in des Lord Biſchofs Hauſe ſitzen, die Füße in den Block geſpannt, angethan mit einem Eſelskopfe, ein Bündel Heu vor ihm und auf ſeiner Bruſt ein Zettel mit der Inſchrift:

Good people, I have played the beast,
and brought ill things to passe:
I was a man and thus have made
My selfe a silly Asse.“

Verdeutſcht vielleicht:

Lieb' Leut', ich hab' das Vieh geſpielt
und böſe Ding' hervorgebracht;
ich war ein Menſch und habe ſo
zum dummen Eſel mich gemacht.

Ohne zu unterſuchen, worauf auch in der That nichts ankommt, ob die Königin durch das jüngſte Beiſpiel der Franzöſinnen oder in Folge eines eigenen Einfalls ſich bewogen fand, in einem zu Weihnachten 1632 bei Hofe aufgeführten Schäferſpiele eine Rolle zu übernehmen, dürfen wir doch hieraus ihre Liebe zum Theater, ſo wie aus der Art und Weiſe, wie der *König den Verfaſſer* einer diesfalls veröffentlichten Rüge züchtigte,

deſſen Genehmigung folgern. In einer unglücklichen Stunde führte der Advokat, William Prynne, den Gedanken aus, ein Buch zu ſchreiben unter dem Titel: Histriomastix, the Players' Scourge — die Schauſpielergeißel —, eins der gelehrteſten und beſprochenſten Werke, die je gegen das Theater erſchienen ſind. Und in dem unglücklichſten Augenblicke dieſer unglücklichen Stunde ließ er, mit Beziehung auf die Königin, ſeiner Feder die Worte entſchlüpfen: „women actors notorious whores — and dares then any christian woman be so more than whoreshly impudent, as to act, to speake publiquely on a stage (perchaunce in man's apparell and cut haire) in presence of sundrie men and women?“ — Die Antwort auf dieſe — unanſtändige — Frage gab ihm die Sternkammer, wie das damalige Criminalgericht hieß; — er wurde ſeines Advokatenſtandes entſetzt, des von der Univerſität Oxford ihm ertheilten Grades für verluſtig erklärt, zweimal an den Pranger geſtellt, an beiden Ohren verſchnitten, um fünftauſend Pfund Sterling geſtraft und zeitlebens eingeſperrt. Und den König, der dieſes Erkenntniß beſtätigte, kann nicht einmal die Aufwallung des Moments entſchuldigen, denn zwiſchen dem Urtheilsſpruche und deſſen Vollſtreckung verfloſſen mehrere Monate. Ein Fürſt aber, der gegen die Geißel der Schauſpieler ſo blutig ſtreng war, konnte gegen die Schauſpieler ſelbſt nicht anders als mild ſeyn und davon gab Carl einen Beweis bei Gelegenheit der vom Mayor des äußerſt puritaniſch geſinnten Fleckens Banbury erſtatteten Anzeige, daß er ſich gedrungen geſehen, „die wandernden Schurken einer ſich eingedrängten Bande“ zu verhaften und im Stadtgefängniſſe zu verwahren. Nach dem Willen des Königs ließ der geheime Rath, der das Verfahren des Mayors billigte, die ſechs Verhafteten nach London bringen, wo ſie ohne Weiteres in Freiheit geſetzt wurden. Es ſcheint überhaupt, als habe der König die Abſicht gehabt, den nachtheiligen Folgen, welche er von Histriomastix für das Theater befürchtete und mit um ſo größerm Rechte befürchten mußte, weil er das Buch hatte verbieten laſſen und es daher

fleißiger geleſen wurde, durch die außerordentliche Aufmunterung entgegen zu wirken, welche er und ſein Hof gerade damals den theatraliſchen Vorſtellungen gaben. Schnell nach einander gingen, nur Shakespeare zu erwähnen, Richard der Dritte, die gezähmte böſe Sieben und das Wintermährchen über die Bretter der Hofbühne. Allein Stürme, ſtärker als menſchliche Kraft, und mächtiger als menſchlicher Witz, zogen jetzt an Englands Horizonte auf, und wenn ſie es waren, unter deren Gewalt die bretternen Gerüſte der dramatiſchen Kunſt einbrachen, um glänzendere ſich zu erbauen, ſo iſt das nur ein kleiner Theil des vielen Guten, was England jenen Stürmen dankt.

Im Frühling 1636 brach wieder einmal die Peſt in London aus, die Theater wurden geſchloſſen, die Geſellſchaften wanderten, wie gewöhnlich, in die Provinzen und London ſah ſeine Mimen erſt im October 1637 zurückkehren. Aber ſelbſt in dieſer traurigen Zwiſchenzeit der Todesherrſchaft ſtarb das Intereſſe am Theater nicht aus. Einige Drucker hatten ſich Abſchriften von Stücken zu verſchaffen gewußt, welche die Gunſt des Publikums beſaßen, und unbekümmert, daß ſolche das theuer bezahlte Eigenthum einzelner Geſellſchaften waren, brachten ſie dieſelben mit der in Deutſchland keineswegs unbekannten Gewiſſenloſigkeit eines Nachdruckers unter die Preſſe und in den Buchhandel. Die Bühnen-Directoren, ohnedies von der Noth der Zeit gedrückt, ſahen der Beeinträchtigung nicht ſchweigend zu, und es gereicht der betreffenden Behörde zur Ehre, daß auf den Grund der erhobenen Klagen die Stationers Company — ein Inſtitut, etwa wie die Leipziger Bücher-Commiſſion — unverzüglich den Befehl erhielt, ohne genehmigende Beſcheinigung der Bühnen-Vorſteher den Abdruck keines Stückes zu geſtatten. Verderblicher aber als die Peſt war der Bürgerkrieg, welchen Carl durch ſein unkluges Benehmen herbeiführte, und der England mit Blut überſchwemmte. Unterm 2. September 1642 erließen die Häuſer des Parlaments den Befehl, daß „für die Dauer dieſer trübſalvollen Zeit alles *Bühnenſpiel im ganzen* Königreiche aufhören ſolle,“ und wer die

Geſchichte jener trübſalvollen Zeit und die puritaniſchen Beſtandtheile des damaligen Parlaments nur einigermaßen kennt, wird unbedingt zugeben, daß jener Beſchluß wohl ebenſo ſehr aus dem Geiſte religiöſen Mißfallens an dramatiſchen Vorſtellungen, als aus der ſchlauen, ſtaatsklugen Abſicht entſprang, Schauſpielern und Schauſpiel-Dichtern die Gelegenheit zu benehmen, ihrer Gewalt über das Gemüth des Volks zu Einflößung von Begriffen und Meinungen ſich zu bedienen, welche den Begriffen und Meinungen eines puritaniſchen Parlaments entgegenſtanden und ſeine Autorität bedroheten. Das iſt aber unſtreitig eines der vollgültigſten Zeugniſſe für das Anſehn der damaligen Bühne und für den Einfluß, den ſie ſich beim Volke gewonnen. Es kann daher auch nicht überraſchen, theils, daß in ſchneller Folge mehre Stimmen gegen jene Maßregel laut wurden, theils, daß das Parlament nur auf dem Wege wiederholter Verordnungen und ſtrenger Handhabung derſelben ſeinen Zweck zu erreichen vermochte. Unter jenen Stimmen zeichneten ſich vorzüglich zwei Flugſchriften aus, von denen die eine: Certaine propositions offered to the consideration of the Honourable Houses of Parliament, das einſchlagende Verbot zur Unterlage einer beiſſenden Satire gegen die Parlamentariſchen zu Gunſten der Cavaliere nahm, die andere, überſchrieben: The Actor's remonstrance, or complaint, for the silencing of their profession, and banishment from their several Play-houses, ſich recht wichtig darüber moquirte, daß, während die geiſtloſen dramatiſchen Vorſtellungen unterſagt ſeyen, die geiſtreichen Bärenhetzen, Hahngefechte und Puppenſpiele geſtattet würden. Weder Verfaſſer, noch Drucker haben rathſam gefunden, ihren Namen zu nennen. Der Verordnung vom 2. September folgte eine ſtrengere vom 22. October 1647, welche alle Magiſtratsperſonen anwies, überall, wo Schauſpiele aufgeführt würden, ſich der Spielenden zu bemächtigen, ſie in das gemeine Hundeloch zu werfen und vor den nächſten Friedens-Aſſiſen als „Böſewichte“ zur geſetzlichen Strafe zu bringen. Sey es, daß unter den Ortsbehörden zu viele

nachſichtige Freunde der dramatiſchen Kunſt waren, oder daß das Verlangen nach den Freuden des Theaters mit den Schwierigkeiten wuchs, es zu befriedigen, — im folgenden Jahre erließ das Parlament eine geſchärfte Ordonanz „zur Unterdrückung alles Bühnenſpiels“ des weſentlichen Inhalts: 1. alle Schauſpieler ſind Böſewichte; 2. alle Bühnen, Galerieen, Sitze und Logen ſollen ſofort eingeriſſen und vernichtet werden; 3., alle Schauſpieler ſollen für das erſte Uebertreten des Geſetzes mit öffentlicher Peitſchung beſtraft und beim zweiten Male für unverbeſſerliche Böſewichte erklärt und demgemäß behandelt werden; 4. alles von den Zuſchauern eingeſammelte Geld ſoll den Armen des Kirchſpiels zufallen; endlich 5. ſoll jeder Zuſchauer eine Buße von fünf Schillingen erlegen. Streng wie dies war, blieb doch die Vollſtreckung hinter der Vorſchrift zurück und es wurde daher im nächſten Jahre für London a Provost-Marshal — ein Generalprofoß creirt, deſſen Obliegenheit ganz dahin ging, den Balladenſängern und Schauſpielern nachzuſpüren. Daß ſelbſt dieſer allerliebſte Beamte nicht im Stande war, heimliche Vorſtellungen zu verhindern, beweist die polizeiliche Nachricht, „wie am 20. December 1649 einige Reiter mehre Schauſpieler ertappt, ausgezogen und zur Haft gebracht.“ Im Ganzen aber gelang es dem Parlamente doch, die Theater zu ſchließen und bis zum Tage der ſogenannten restoration ſchlummerte in England die dramatiſche Kunſt.

* * *

Bis zum Tage der Wiederherſtellung des Königthums ſchlummerte in England die dramatiſche Kunſt, — eine blutig-ſchmerzliche Zwiſchenzeit, die jenem Tage vorausging. Geſchlagen in der Schlacht von Naſeby, getrennt von ſeinem letzten Freunde, dem aus England geflüchteten Montroſe, ausgeliefert ans Parlament von ſeinen treuloſen Schotten, aus Hampton-Court geflüchtet nach der Inſel Wight, dort eingeſperrt in Larisbrokecastle, war der unglückliche Carl nach London zurückgeführt worden, *um des Todes* ſchuldig gefunden durch den Ausſpruch eines

eigenmächtigen Gerichts, ſein königliches Haupt auf den Block zu legen. Und das Parlament war aufgelöst, Cromwell Protector geworden, Cromwell geſtorben, das Parlament wieder zuſammen und aus einander und wieder zuſammen getreten, ehe der Tag der Wiederherſtellung des Königthums anbrach, der 29. Mai 1660, dreißig Jahre früher der Tag, an welchem der zweite Carl das Licht der Welt erblickt hatte, jetzt der Tag, an welchem er, von einem bereuenden Volke zum Herrſcher ausgerufen, ſeinen feierlichen Einzug in London hielt. Freudige Aufregung pulſirte in allen Adern der engliſchen Nation, glänzende Erwartungen knüpften ſich an Carl's Erſcheinen, Feſte reihten ſich an Feſte, und aus dem Schlummer, in welchem das finſtere Weſen der Puritaner die heitere Luſt der dramatiſchen Kunſt geſenkt, verſtand der lebensfrohe Carl ſie zu friſcher Thätigkeit zu wecken. Bald nach ſeiner Thronbeſteigung ertheilte er zum Behuf der Bildung von zwei für ſich beſtehenden Schauſpieler-Geſellſchaften zwei Freibriefe oder Patente, das eine einem Sir William Davenant, das andere einem Henry Killigrew, jedem für ſich, ſeine Erben und Nachbeſitzer. Die von Letzteren geſammelte Geſellſchaft ſpielte im königlichen Theater Drury-Lane und die Mitglieder empfingen den Ehrentitel: the King's servants, des Königs Diener, außerdem aber, jeder jährlich zehn Ellen ſcharlachrothes Tuch nebſt einer angemeſſenen Quantität Borden für des Königs Rechnung, weßhalb dieſe zehn zum königlichen Haushalte gezählt und in den vom Oberkammerherrn an ſie erlaſſenen Schreiben Herren der großen Kammer — gentleman of the great chamber — genannt wurden. Davenant's Geſellſchaft wählte Lincoln's-inn-fields zum Schauplatze, und wie ihr Theater das Herzogs-Theater hieß, ſo hieß ſie ſelbſt die Herzogs-Geſellſchaft. Drury-lane hat durch eine lange Reihe von Wechſeln und Umgeſtaltungen ſeinen Namen, ſeinen Freibrief und den Ruf einer National-Bühne bis auf die neueſte Zeit behauptet; Lincoln's-inn-Fields hat nur die Erinnerung ſeines *Namens auf die Gegenwart* vererbt, ſein Patent aber

und ſeinen Ruf an Covent-Garden abgegeben. Doch ſind es erſt die letzten dreißig oder vierzig Jahre, welche jede intereſſante Spur ſeines Daſeyns vernichtet haben. Solange hatten in einem Zimmer des, gegenwärtig in der Portugall-Straße ſtehenden, zur Wohnung eines Kaufmanns umgeſchaffenen Theater-Gebäudes eine Anzahl Portraits der vorzüglichſten Mitglieder der Herzogs-Geſellſchaft ſich bald mehr, bald minder unverſehrt erhalten. Sie waren theils auf die nackte Wand, theils auf das Getäfel gemalt und ſollen, laut mündlich mir zugekommener Verſicherung, keineswegs ſchlecht geweſen ſeyn. Aber ſchärfer und ſchärfer benagte ſie der Zahn der Zeit und jetzt deckt eine koſtbare Tapete die ihres alterthümlichen Reichthums beraubte Wand. Sonderbar jedoch, daß ihre letzte Zerſtörung der Befehl eines Mannes iſt, deſſen Amts-Vorgänger den lebenden Mimen faſt ſtets feind waren, — des im November 1835 auf ein Jahr mit der Lord-Mayors-Würde bekleideten Kaufherrn Copeland, dermaligen Beſitzers des fraglichen Gebäudes. Was er indeſſen gänzlich zerſtören ließ, war ſchon früher zur Unkenntlichkeit entſtellt.

Obgleich die Herzogs-Geſellſchaft weder der Titular- noch der ſcharlachtuchenen Auszeichnung der Königs-Geſellſchaft ſich rühmen konnte, ſo ſtand ſie doch deßhalb weder in der Meinung des Volks, noch in der Beachtung des Hofs gegen dieſe zurück. Unpartheiiſch beſuchte der Hof die Vorſtellungen beider Häuſer und der König nahm an der Privat-Leitung ſo wie an den Klagen, Zänkereien und Anmaßungen der Einzelnen ein ſo lebhaftes Intereſſe, daß er mehre Male es nicht unter ſeiner Würde achtete, die eingetretenen Irrungen durch ein perſönlich dazwiſchen gelegtes Wort, vielleicht durch ein Machtgebot auszugleichen oder niederzuſchlagen. Die Gunſt des Volkes aber entſprang aus mehr als einer Quelle. Das Publikum dürſtete nach einem Genuſſe, der ihm ſo lang entzogen worden war, und wie wenig lecker auch im Allgemeinen der Geſchmack des Hungernden und Durſtenden ſeyn mag, doch braucht kein Wirth den Gaumen *ſeiner Gäſte zu* fürchten, wenn ein Shakespeare ſeine Tafel

beſchickt hat. Und gerade daß die Gäſte mit friſchem Sinne und unverdorbenem Geſchmacke ſich an die Tafel ſetzten, machte die aufgetragenen Schüſſeln doppelt würzreich. Hiernächſt bewirkte Carl's leidenſchaftliche Hinneigung zum ſchönen Geſchlechte und ganz beſonders ſeine Vorliebe für „Roſen ohne Dornen“ eine bedeutende theatraliſche Neuerung. Ich habe oben den verunglückten Verſuch einer franzöſiſchen Schauſpieler-Geſellſchaft vom Jahre 1629 erwähnt, die Londoner mit Actricen zu befreunden. Seitdem waren über dreißig Jahre verfloſſen — eine neue Generation ſaß auf den Bänken der Theater — Carl's Leichtfertigkeiten fanden um ſo weniger Tadel, je bürgerlicher er mit dem Volke verkehrte und je liebenswürdiger er in dieſem Umgange war — die Moral des Hofes ging auf die Bewohner der Hauptſtadt über und was den Franzoſen mißlungen war, das gelang dem Könige Carl. Die weiblichen Rollen kamen mehr und mehr in die Hände derer, für welche die Natur ſie beſtimmt hatte, und wenn der Umſtand, daß Carl bei dieſem Wechſel weniger den Vortheil der dramatiſchen Kunſt als ſein perſönliches Vergnügen bezweckte, das der Zuſchauer nicht zu vermindern vermochte, ſo mußte außerdem das Lächerliche der früheren Sitte nun deſto greller hervortreten und dadurch der Neuerung den Eingang weſentlich erleichtern. Welcher Murrkopf hätte mürriſch bleiben können, als eines Tags der König ungewöhnlich früh ins Theater kam, der Anfang des Spiels ſich von Minute zu Minute verzögerte, Carl, ungeduldiger als ſeine Unterthanen, einen Kammerherrn auf die Bühne ſendete, zu fragen, was ſolche Rückſichtloſigkeit bedeute? jetzt auch die Verſammlung eine ſtürmiſche Frage erhob und nun ſchüchtern und verlegen der Regiſſeur mit der Meldung erſchien, daß die ganze Schuld den — Barbier treffe, deſſen ungebührliches Außenbleiben die unraſirte Königin am Auftreten hindere! Der König lachte und die Verſammlung lachte, und nie vielleicht war das Widerſinnige, Frauen-Rollen von verkleideten Männern ſpielen zu laſſen, deutlicher begriffen worden als in jenem Augenblicke. Selbſt Shakespeares Dramen

ſangfertigſten Sängern und den gliedergewandteſten Tänzern, — und waren alſo nicht diejenigen, aus deren Federn ein Sturm, eine Pſyche, eine Circe und ähnliche Produkte floſſen, waren ſie nicht die Dichter, die, weil ſie Beſſeres nicht zu erſchaffen vermochten, den erſten Spaten zum Grabe der dramatiſchen Kunſt einſtachen? Die ſinnliche Luſt an Tönen und Gepränge übermeiſterte den geſunden Verſtand und das Gefühl für natürliche Einfachheit; Davenant's Verſuch glückte in demſelben Verhältniſſe, in welchem es mehr Menſchen giebt, die ſehen und hören als denken und urtheilen können, und der muthwillige Wechſel des öffentlichen Geſchmackes drückte jetzt ebenſo ſchwer auf die Königs-Geſellſchaft als früher ihr beſſeres Spiel auf die Mitglieder des Herzogs-Theaters gedrückt hatte, — doch nur eine Zeitlang; dann kam für Davenant die Strafe, — ohne Gewinn für Killigrew. Beide Theater verödeten; jenes, weil immer Neues zu geben die Kräfte des Unternehmers überſtieg, und dieſes, weil der Geſchmack ein krankhaft verdorbener war.

König Carl, der beide Geſellſchaften leichter mit gutem Rathe als mit Geld zu unterſtützen vermochte, und der deßhalb, wenn er es auch gewollt, doch nicht im Stande geweſen wäre, Davenant von dem beſchloſſenen Abwege zurückzuhalten, gab es jetzt als ſeine Meinung, daß das Klügſte, was beide Geſellſchaften in ihrer wechſelſeitig bedrängten Lage thun könnten, eine Verſchmelzung ihrer beiderſeitigen Intereſſen, ein Zuſammentreten zu Einem Ganzen ſeyn dürfte. Der Vorſchlag fand Eingang, — vielleicht war es die halsſtarre Nothwendigkeit, die ſeine Annahme am nachdrücklichſten empfahl, und im Jahre 1684, ungefähr zwölf Monate vor des Königs Tode, erfolgte die Vereinigung. Sie zeigte ſich für die zwei Patent-Inhaber wie für die wahren Freunde der dramatiſchen Kunſt gleich vortheilhaft. Das Monopol, welches jene beſaßen, ließ zwar den Theater-Beſuchern keine Wahl; ſie waren an ein Haus gebunden, doch entſchädigte ſie für dieſen Zwang der Zuſammenfluß aller Künſtler-Talente *auf denſelben* Bretern. Die einzigen Verlierenden waren die

Schauſpieler; ſie traf die ganze Schwere der gehäſſigen Folgen, welche mit ſeltenen Ausnahmen die Schleppe aller Monopole tragen. Sie hatten keine andere Wahl als die Bühne zu verlaſſen oder ſich den Bedingungen der Monopoliſten zu unterwerfen. Provinzial-Bühnen gab es nicht; ihrer Errichtung ſtand die bereits erwähnte Vagabunden-Acte entgegen, und wie demnach die Provinzial-Städte mit ihren theatraliſchen Genüſſen auf die Zeit beſchränkt waren, wenn die Londoner Geſellſchaft auszuwandern pflegte, ſo liegt hierin zugleich der Grund, warum eine Schilderung des damaligen Zuſtandes der engliſchen Bühne nichts weiter iſt und ſeyn kann als eine Zeichnung des Zuſtandes der einzigen Londoner Breterwelt. Selbſt als nach geraumer Zeit dieſes Verhältniß ſich änderte, blieb doch London ſtets und bis auf den heutigen Tag der Brennpunkt der theatraliſchen Kunſt; die Geſchichte der Londoner Bühne begreift mithin die Geſchichte der engliſchen Bühne; und wenn ich daher im Fortgange meiner Bemerkungen über das Theaterweſen in England, mit vielleicht nur einen oder zwei Abſtechern in die Provinz, meinen feſten Aufenthalt in der Hauptſtadt nehme, ſo glaube ich, was mich dazu veranlaßt oder vielmehr dazu nöthigt, in dem Geſagten erklärt zu haben.

Die Schauſpieler, äußerte ich eben, ſeyen unter der Herrſchaft des Monopols allein und zwar um deßwillen im Verluſte geweſen, weil das Monopol ſie von der Laune ſeiner Inhaber abhängig gemacht. Damit ſcheint, aus dem wichtigen Geſichtspunkte des Geldgewinnes betrachtet, der Umſtand in Widerſpruch zu ſtehen, daß unter Davenant's und Killigrew's Direction kein Schauſpieler auf einen beſtimmten Gehalt engagirt, ſondern der Ertrag der Vorſtellungen, nach Abzug der Koſten, in zwanzig Portionen getheilt wurde, von denen zehn den Directoren, die anderen zehn den Schauſpielern zukamen, — letzteren natürlich in Subdiviſionen nach Maßgabe ihrer reſpectiven Geltung. Denn war es hiermit nicht in die Macht der ausübenden Künſtler gegeben, durch die Trefflichkeit ihrer Leiſtungen das Haus und

die Kaſſe zu füllen? Und war es auf der andern Seite nicht ihre Schuld, wenn ihre Nachläſſigkeit von Beiden das Gegentheil bewirkte? Allerdings würde das der Fall geweſen ſeyn, dafern keine dritten Intereſſenten dazwiſchen getreten wären; aber dieſes Dazwiſchentreten iſt es, was den anſcheinenden Widerſpruch entkräftet. Die Directoren nämlich, um entweder augenblickliche Geldbedürfniſſe, oder durch ein zinſentragendes Kapital ſich gegen die Wechſelfälle ihres Unternehmens zu decken, verkauften mehre ihre Antheile. Die Käufer, ſonderbar genug Adventurers genannt, — ſie würden in der modernen Sprache Actionairs ſtatt Wagehälſe heißen, — kauften auf Speculation, und da ſie nach Verhältniß ihrer Actien in Betreff der Bühnen-Leitung ſtimmberechtigt waren, jedoch nur zur kleinſten Zahl vom Theaterweſen etwas mehr als gar nichts verſtanden, ſo kam es ihnen nicht bloß keineswegs in den Sinn die ausübenden Künſtler durch beſondere Gratificationen, ſey es, für momentane Ausfälle in der Einnahme zu entſchädigen oder zu belohnen und anzueifern, ſondern ihr ganzes Sinnen und Trachten war nur immer auf Erſparniſſe gerichtet, die dann nicht ſelten zu wirklichen, für die Schauſpieler doppelt fühlbaren Verluſten wurden. Bei dieſer, die theatraliſche Kunſt niederdrückenden Sachlage grenzt es faſt an das Wunderbare, daß demungeachtet London um das Jahr 1690 eine Geſellſchaft beſaß, deren einzelne Haupt-Mitglieder Meiſter ihrer Fächer, nicht Nachtreter anderer, ſondern Original-Zeichner der Natur waren, und von deren Geſammtheit die Behauptung nicht zu ſtark iſt, daß keine europäiſche Bühne keiner Zeit mit dem damaligen Londoner Künſtler-Vereine ſich zu meſſen vermag. Sie waren würdig, Shakespeare's Dichtungen in's Leben einzuführen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß der im Laufe eines ziemlich vollen Jahrhunderts kaum auf flüchtige Minuten aus dem Schlummer geweckte Dichter erſt von jenen Künſtlern zum Lieblinge des Volks berufen wurde. Schon aus dieſem Grunde würden ſie, die das goldene Zeitalter der engliſchen *Bühne bildeten*, ſammt ihren Leiſtungen Erwähnung verdienen,

ſelbſt wenn es zu Verſtändigung ſpäterer Bühnen-Ereigniſſe nicht nothwendig wäre, einige Augenblicke bei ihnen zu verweilen.

Die Namen der Schauſpieler ſind: Betterton, Montfort, Kynaſton, Sandford, Nokes, Underhil und Leigh. Unter den Schauſpielerinnen ragen hervor: die Damen Betterton, Barry, Leigh, Butler, Montfort und Bracegirdle.

Betterton war als Mime, — war, muß ich ſagen, denn die Kunſt des Mimen ſtirbt mit ſeinem Leben — was Shakespeare als Dichter iſt, vielleicht immer bleiben wird, erhaben über jeden Nebenbuhler, Beider Genius geſchaffen und gebildet, Hand in Hand die Bühne zu betreten. Wie Betterton den Othello, den Hamlet, den Hotſpur, den Macbeth, den Brutus ſprach, ſo hatte Shakespeare's Muſe ſich die Männer gedacht, und hieraus folgt von ſelbſt, daß Betterton die ſchwere Kunſt verſtand, die verſchiedenen Charaktere, die er darſtellte, im Geiſt und in der Wahrheit ſich anzueignen. Jenes wilde, ungeduldige Auffahren, jene blitzende Feuergluth, die ſeinem Tollkopfe angehörte, war dem ruhigen Gemüthe ſeines Brutus fremd, und wenn er in deſſen Streite mit Caſſius aufgeregt wurde, blitzte nur ſein Auge, und ſein feſter Blick vertrat die Stelle der donnernden Stimme, mit welcher andere Schauſpieler ihren Zuhörern ein gleichmäßig donnerndes Bravo abzuzwingen pflegten und — pflegen. Solche Gewalt-Manoeuvres verſchmähte Betterton. Sein wichtiges Unterſcheiden zwiſchen wahrem und falſchem Beifalle veranlaßte ihn, einem angehenden Schauſpieler einſt zu ſagen: „daß von allen Beifalls-Bezeigungen ein athemloſes Schweigen die höchſte ſey; daß es viele Mittel gebe, die Hände und Kehlen einer Verſammlung in Thätigkeit zu ſetzen, daß jedoch nur Wahrheit und wirkliches Verdienſt ſie ſtill und lautlos zu erhalten vermöge. Und das Zeugniß von Zeitgenoſſen nennt ihn hierin ſeinen Meiſter. In Folge dieſer Eigenthümlichkeit und ſeiner übrigen Vorzüge beſaß er die Achtung und Berückſichtigung des Publikums in ſo hohem Grade, daß, ſobald er in die Scene trat, jedes Auge ſich ihm zuwendete, jedes Ohr für ihn ſich

öffnete. Selbſt der Leichtſinnige und Unaufmerkſame würde ſich geſchämt haben, dem entgegen zu handeln: denn Betterton nicht anzuſehen, oder zu ſprechen wenn er ſprach, galt für ein untrügliches Merkmal von Stumpfſinn oder Dummheit. Und in wichtigen Selbſtgeſprächen ſoll die Haltung ſeines Körpers, wie der Ausdruck ſeines Geſichts ſo ſchlagend und bedeutungsvoll geweſen ſeyn, daß ich verſichert finde, das Auge der Verſammlung habe das Wort geleſen, ehe es über ſeine Lippe getreten. Daß das Hervorbringen ſolcher Wirkung eben ſo wenig die Frucht bloßen Studiums als das Erbtheil des Genies ohne Studium iſt, bedarf keinen Beweis, und wie man daher annehmen muß, daß Betterton zum Schauſpieler geboren war, ſo kann es auch keine Frage ſeyn, daß er ſeinen Beruf begriffen und ſich für ihn gebildet. In erſter Beziehung noch ein Wort über ſeine Perſon und ſeine Stimme, zwei Eigenſchaften, welche der große Haufe oft dem eigentlichen Talente vorzieht oder ſie fälſchlich dafür nimmt. Betterton's Stimme eignete ſich mehr für das Tragiſche als für ſanfte Gefühle, ſie beſaß mehr Stärke als Wohlklang, und deßhalb ſagt ein Zeitgenoſſe von ihm: „die Wuth und Eiferſucht eines Othello ſtehen ihm beſſer als die Seufzer und Zärtlichkeiten eines Caſtalio; doch wohl verſtanden, in Caſtalio übertrifft er Andere, in Othello ſich ſelbſt; was um ſo leichter zu begreifen iſt, je beſſer männiglich weiß, daß Othello trotz ſeiner Farbe mehr natürliche Schönheiten beſitzt, als der beſte Schauſpieler aus allen Lehrbüchern der Poeſie zuſammenzuſtoppeln vermag, um ſeine Kräfte daran zu üben und ſein Urtheil daran zu ergötzen.“ Betterton's Perſönlichkeit paßte vollkommen zu ſeiner Stimme. Sein Auge blickte ernſt und durchdringend; ſeine Figur war mehr männlich als fein, nicht über mittle Größe und nahe an Corpulenz; ſein Gliederbau ſtand eher in athletiſchen als in zarten Verhältniſſen, doch erzeugte die Harmonie des Ganzen eine Hoheit in Miene und Geberde, wie die ſchöneren Geſichter oder, mit Shakespeare zu reden, die krausköpfigen Lieblinge *ſeiner Zeit ſolche* trotz Mühens und Strebens ſich nicht anzueignen

vermochten. Er ſtarb drei Tage nach ſeinem letzten Auftreten in dem Alter von vier und ſiebenzig Jahren.

Montfort, zwanzig Jahre jünger als Betterton, war auch übrigens weſentlich von ihm verſchieden. Von Perſon ſchlank und wohlgebildet, ſein Geſicht, wenn nicht ſchön, doch höchſt angenehm und ſeine Stimme rein, voll und melodiſch, zeichnete er ſich ſowohl im Luſt- als im Trauerſpiele aus. Im letztern ſoll er der rührendſte Liebhaber und ſchon der Ton ſeiner Stimme unwiderſtehlich geweſen ſeyn; von der Weichheit ſeiner Worte ſoll gegolten haben, was Dryden ſagt:

„— —. Like flakes of feathered snow,
they melted as they fell.“

(— — Gleich Flocken gefiederten Schnee's
zerſchmolzen ſie, indem ſie fielen.)

Im Luſtſpiele war er vollendeter Repräſentant des feinſten savoir vivre und ſein Geiſt ſpielte hier um ſo glänzendere Farben, je reiner die Politur war, welche ein natürliches Gefühl für Schicklichkeit ihm gegeben. In heiteren und ſelbſt ausgelaſſenen Scenen verletzte er nie die, ihm gleich oder über ihm ſtehenden Charakteren ſchuldige Achtung, mochten auch die Darſteller ihm noch ſo tief untergeordnet ſeyn. Er machte ſich zum Herrn der Bühne, nicht dadurch, daß er ſich vor und Andere wegdrängte, ſondern daß er Andere in meiſterhaft der Natur abgelauſchten Zügen übertraf. Seine eigenen Späße belachte er nur, wenn gerade hierin die Pointe des Spaßes lag. Jedem bon mot, jeder Repartie wußte er mit ſeltener Geſchicklichkeit ein eigenthümliches Leben einzuhauchen. Man mußte glauben, der Witz des Dichters ſey ſein Einfall, und wer das Gegentheil kannte, mußte mindeſtens geſtehen, daß die glänzende Art des Vortrags den Witz noch witziger mache. Da er ſelbſt einen ſehr glücklichen und liebenswürdigen Humor beſaß, ſo ſpielte er mit dahin einſchlagenden Rollen faſt muthwillig, doch ſtets zur größten Ergötzlichkeit ſeiner Zuhörer. Dabei ſtand ihm eine ſolche Gelenkigkeit und Fügſamkeit zu Gebote, daß er im Augenblicke aus einem

ruhigen, kalten, verſtändigen Menſchen ſich mit derſelben Wahrheit in einen vorlauten, eiteln, rohen, flatterhaften Gecken, in einen geiſtloſen Witzjäger oder in den Narren ſeiner eigenen Selbſtzufriedenheit verwandeln konnte. Das Ende dieſes vortrefflichen Künſtlers war ein ebenſo frühes als trauriges. Kaum drei und dreißig Jahre alt wurde er ermordet, — angeblich aus Eiferſucht von einem Lord Mohun, der deßhalb zwar vor dem Gerichtshofe der Pairs in Unterſuchung kam, jedoch durch Stimmenmehrheit freigeſprochen wurde.

Wer Kynaſton, den Mann, ſah, konnte nicht ahnen, daß Kynaſton, der Knabe und Jüngling, ein zartes Fräulein, d. h. einer von denen geweſen ſey, die, ſo lange die Bühne an geborenen Vertreterinnen des weichen Geſchlechts noch zu arm war, in Frauenkleider geſteckt zu werden pflegten. Seine Hauptbefähigung hierzu beſtand in ſeiner ungewöhnlichen Schönheit, — ſo ungewöhnlich, daß ſelbſt Frauen ſie anerkannten und die Vornehmſten ſich etwas darauf zu Gute thaten, ihn nach vollendetem Spiel ohne Toilettenveränderung zu einer Luſtfahrt in Hyde-park neben ſich in ihre Wagen zu ſetzen. Nach dem Theater? Im Dunkeln? — Nicht doch. Das Schauſpiel fing ja damals um vier Uhr Nachmittags an und dauerte nur einige Stunden. Dieſe weibliche Kultur, ich meine, die Aufbildung zu Frauenrollen; hatte zwar, vielleicht in Folge des abgemeſſenen Schrittes, welchen weiblicher Anſtand Kynaſton gelehrt, ſeinem Geſichte das Gepräge eines gewiſſen formellen Ernſtes gegeben; allein wie das in ſeinem männlichen Alter die einzige Andeutung ſeines frühern Fräuleinzuſtandes blieb, ſo vergaß ſich das wieder um der Grazie willen, die es einigen ſeiner beſten Vorſtellungen verlieh. Anſtatt dadurch ſeinen Leon in Fletcher's Rule a wife zu beeinträchtigen, gab er dieſen Charakter mit ſo entſchiedener Mannheit und mit ſo ehrlicher Autorität, daß der beſte Schauſpieler ihn zum Muſter nehmen konnte. Sein Auge beſaß eine durchdringende Kraft, und ſeine Stimme, wenn er Heldenrollen ſpielte, eine gebieteriſche Lebendigkeit, ſtark genug, Schrecken in die Adern der

Verſammlung zu gießen. Zwei ſeiner vorzüglichſten Leiſtungen waren in zwei Stücken Drydens, Morat in Aurengzebe und Muley Moloch in Don Sebaſtian. In beiden hatte ſeine Haltung wie ſeine Sprache ſo viel ſtolze, löwengleiche Majeſtät, daß, wer ihn ſah, erzittern und ihn doch bewundern mußte.

Sandford kann mit einigem Rechte der Spagnolet der damaligen Bühne heißen. Denn wie die vorzüglichſten Gemälde dieſes berühmten Künſtlers die menſchliche Natur darſtellen in Schmerz und Todesröcheln, ſo war Sandford auf der Bühne ſtets ſo böſe und laſterhaft, wie ein Creon, ein Maligni, ein Jago oder ein Machiavel möglicher Weiſe ſeyn können. Weiter geht indeſſen die Vergleichung nicht. Der feurige Geiſt des Malers fand die ruhigen Gegenſtände der Natur für ſeinen Pinſel zu zahm. Deßhalb tauchte er ihn in bewegtere Scenen voll Gewalt und Schauder. Das war ſeine Wahl. Nicht ſo der arme Sandford. Statt freier Wahl machte bittere Nothwendigkeit ihn zum Bühnenböſewichte. Klein und verwachſen, konnte er auf hohe und liebenswürdige Charaktere keinen Anſpruch haben, und ſo oft in einem neuen oder aufgefriſchten Stücke eine gehäſſige oder ſchadenfrohe Perſon vorkam, — er durfte gewiß ſeyn, daß die Rolle ihm zugetheilt, ihm von niemand ſtreitig gemacht wurde. Ja, es war ſo ungewöhnlich, in Sandford, dem Schauſpieler, einen unſchuldigen Menſchen zu erblicken, daß, wenn er einmal als ſolcher auftrat, kein Zuſchauer eine ſo grobe Unwahrſcheinlichkeit glauben mochte. Als er daher einſt in einem neuen Stücke die Rolle eines ehrlichen Miniſters übernommen hatte, ſaß das Parterre drei oder vier Acte hindurch in ſchweigender Erwartung, wie wohl Sandford's trefflich erheuchelte Ehrlichkeit — denn das mußte ſie natürlich ſeyn — ſich verrathen oder welch intereſſante Entwickelung ſie zuletzt herbeiführen würde. Kaum fanden ſie jedoch, daß die Kataſtrophe eine ganz andere Wendung nahm und Sandford wirklich bis zum Schluſſe der ehrliche Mann blieb, ſo pochten ſie das Stück in optima forma aus, gleich als ob nicht *Sandford, ſondern* der Dichter die Stirn gehabt habe,

ihnen eine unglaubliche Abſurdität aufzubinden. Nach dem Geſagten iſt es unnöthig, ausdrücklich zu bemerken, daß Sandford in den Rollen der Böſewichte ein vollendeter Meiſter war. Lächerlich hingegen iſt es, daß mancher Schauſpieler ſich nun einbildete, Sandfords Hauptverdienſt beruhe in ſeiner körperlichen Mißgeſtalt, und daß ziemlich jeder, der als Räuber oder Bandit zu agiren hatte, ſich nach Möglichkeit ſchrecklich ausſtaffirte und bisweilen allen menſchlichen Anſehens entäußerte. Das gab einmal in der königlichen Loge zu einem komiſchen Vorfalle Gelegenheit. Das geſpielte Stück war Macbeth und die drei Mörder erſchienen mit braunen Geſichtern, ſchwarzen Augenbrauen und zottigem ſchwarzen Haar, — wie denn überhaupt noch bis auf den heutigen Tag alle engliſche Bühnenböſewichte ſchwarzes Haar tragen, während, wenigſtens bis vor Kurzem, auf mehreren deutſchen Bühnen ein rother Haarſchmuck zu dem Zwecke gebraucht wurde. Der König, der ſelbſt etwas dunkle Geſichtsfarbe und ſchwarzes Haar hatte, lachte erſt, wurde aber plötzlich ernſt und wendete ſich dann zu ſeiner nächſten Umgebung mit dem Ausrufe: „pray, what is the meaning, that we never see a rogue in a play, but, Godsfish, they always clap him on a black periwig, when it is well known one of the greatest rogues in England always wears a fair one!“ — möchte wohl wiſſen, was das eigentlich zu bedeuten hat, daß wir keinen Schurken auf der Bühne erblicken, dem ſie nicht vorher, Pottsfiſch! eine ſchwarze Perücke aufgeſtülpt haben, obgleich jedermann weiß, daß einer der größten Schurken in England eine blonde trägt. „Auf wen Seine Majeſtät hiermit zielte,“ ſagt mein engliſcher Gewährsmann, „überlaſſe ich denen zu errathen, die des Königs Umgebung kennen oder Zeuge ihrer wechſelnden Geſichtsfarbe geweſen ſind.“

Die drei letzten Schauſpieler, deren ich zu erwähnen habe, gehören ihren Fächern nach zur niedern Komik und unter ihnen zeichnete ſich Nokes durch ein Talent aus, deſſen innerſtes Weſen in einer unübertreffbaren Natürlichkeit beſtand, das ihm aber

ſo durch und durch eigen war, daß er oft im gewöhnlichen Umgange ebenſo viel Lachen erregte als auf den Bretern. Man erzählt, daß, als er einſt einen andern Schauſpieler hinter den Couliſſen ein gehabtes Tiſchgeſpräch mittheilte, ein vornehmer Herr, der ihn zufällig hörte, ihn um den Titel des neuen Stücks gebeten habe, aus welchen er eben ſeine Rolle hergeſagt. Doch dürften die Manier und der Werth ſeines Spiels ſich noch beſſer aus dem Eindrucke erkennen laſſen, welchen es auf ſeine Zuhörer zu machen pflegte. Sobald er in die Scene trat, begrüßte ihn, ohne Ausnahme, ein unwillkührlicher Beifallsſturm; nicht etwa bloßes Händeklatſchen, nein, ein allgemeines Gelächter, von ſeinem erſten Anblicke erregt und für jede menſchliche Natur unwiderſtehlich. Je lauter aber die Verſammlung lachte, deſto ernſter wurde Nokes, und ein Zeitgenoſſe verſichert, der lächerliche Ernſt ſeines Geſichts würde dann eine ganze Bank voll Biſchöfe in Convulſionen verſetzt haben, wenn die Ehre ſo achtbarer Zuhörer ihm hätte zu Theil werden können. In jenen poſſierlichen Bedrängniſſen, welche nach dem Geſetze der Komödie häufig das Gefolge der Thorheit bilden, verſank er in ein ſolches Gemiſch jämmerlichen Kleinmuths und kläglich-untröſtbarer Beſtürzung, daß der Zuſchauer, nachdem er ſich müde gelacht, oft in Zweifel ſeyn mußte, ob er ihn nicht ebenſo herzlich bedauern ſollte. Wenn er etwas überlegte, ſchloß er den Mund mit einem recht einfältigen „Flunſch“ und rollte ſein volles Auge in ſo leerem Erſtaunen und in ſo handgreiflicher Gedankenloſigkeit, daß ſeine ſtumme, bisweilen einige Minuten dauernde Verlegenheit der Phantaſie reichern Stoff bot als das einfältigſte Zeug, das er inzwiſchen hätte reden können. Wenn er als Sir Martin-Marr-all, der ſtets gegen ſeinen eigenen Vortheil verſtößt, ſich in eine bedenkliche Klemme dadurch gebracht hatte, daß er einmal ſeinem eigenen Kopfe gefolgt war und ſich nun ſcheut, ſeinem, ihn gouvernirenden Bedienten und Factotum* ins Geſicht zu ſehen, — bevor er da den Muth gewann, ein Wort zu ſagen, hatten Blick und Geberde *die vollſtändigſte* Schilderung ſeines bedrängten

Zuſtandes gegeben und alle Anweſende in Lachkrampf geworfen. Jedem lesbar ſtand da auf ſeinem Antlitze: Verdruß, weil die Maßregeln, auf welche er ſich etwas zu Gute gethan, ihn irre geführt, — Neid, weil ſeine Diener ihm an Verſtand überlegen, — Angſt, die verſcherzte Gelegenheit für immer verloren zu haben, — Schaam, ſeine Thorheit zu geſtehen, und bei alledem doch ein heimliches Verlangen, ſich mit ſeinem Bedienten zu verſöhnen und künftig deſſen klügern Rath zu beachten. Nokes war von mittler Größe, ſeine Stimme hell und deutlich und ſein gewöhnliches Aeußere ernſt und geſetzt. Doch alles das änderte ſich, ſobald er den Mund öffnete. Da ſaß ein trockener, drolliger Muthwille in jeder Miene. In einigen ſeiner niedrig komiſchen Rollen — doch nur, wo es ſich paßte — ſchleppte er die Beine hinter ſich her und ſah ſo ſelbſtzufrieden-dumm aus und bewegte ſich mit ſo abſurdem Ungeſchick, daß niemand ihm einen Gran geſunden Menſchenverſtand hätte zutrauen können. Ein auf ihn gemachtes Gedicht ſchließt mit einer Parodie deſſen, was Shakespeare's Markus Antonius von Brutus als Held ſagt, und gibt darin die Summe ſeines Künſtlercharakters:

„His life was laughter, and the ludicrous
so mixt in him, that Nature might stand up,
and say to all the world — This was an actor.“
— Gelächter war ſein Leben und das Drollige
ſo eng mit ihm vermiſcht, daß die Natur aufſteh'n
und ſagen konnte zu der Welt: das iſt ein Mime. —

Underhil war ein correcter Komödiant, der ſich vorzüglich in Darſtellungen auszeichnete, die man Still-Leben nennen kann, — ich meine, im Steifen, Schwerfälligen und Dummen. Charaktere dieſer Art malte er in den treueſten und ausdrucksvollſten Farben und in einigen ſoll er ausgeſehen haben, als ſey keine menſchliche Macht und keine menſchliche Leidenſchaft im Stande, auch nur einen Zug ſeines Geſichts zu verändern; — wo der Dummkopf ſeiner Rolle es verlangte, hätte kein hölzernes *Schnitzbild* regungsloſer ſeyn können. Sein Geſicht war voll

und lang; vom Wirbel bis zur Naſenſpitze maß es die kleinere Hälfte, und das Unverhältnißmäßige der untern Partie, wenn überſchaut von einem ſtieren, ſtarren Auge, verwandelte ihn in den unbehiflichſten Träumer, der je einen Sterblichen lachen gemacht hat; — dabei war er andere Male in gleichem Grade lächerlich munter. In dem gemeinen, bäuriſchen Humor des Friedensrichters Clodpate in Cyſon Walis war er „ein göttliches Vieh“ und in der ſtumpfen Lebhaftigkeit des Sir Sampſon in Love for Love zeichnete er die wahrſte Natur eines Menſchen von viel Witz und eben ſo viel Bosheit.

Leigh hatte Queckſilber in ſeinen Adern und obgleich deßhalb kein ſo treuer Beobachter und Nachtreter der Natur wie Nokes, doch ſtets genug Beſonnenheit, ſie nicht ganz aus den Augen zu verlieren. „Sein Humor lief gern Carriere, wußte aber auf der Stelle zu pariren, wenn im Begriff, in den Abgrund zu ſtürzen.“ So ſchützte ihn ſein richtiges Urtheil, ſelbſt in ſeinen ausgelaſſenſten Einfällen, vor der Gefahr des Verletzens, und wiewohl er nie um Beifall bat, ſondern ihn ſtürmiſch forderte und ſtets erhielt, was er verlangte, ſo überſchritt doch ſeine höchſte Zuverſicht nie die Linie jenes gerechten Vertrauens, ohne welches kein Schauſpieler, wie am Ende kein Menſch, über den Umkreis ſeiner Naſe hinaus gelangt. Montforts unglückliches Ende erſchütterte ihn ſo ſtark, daß er dem Freunde acht Tage ſpäter ins Grab folgte.

Die Damen, welche zuerſt den Muth bewieſen, das Eis der Bühne zu brechen, hatten darin allerdings gegen die Künſtlerinnen ſpäterer Tage den glücklichen Umſtand voraus, keiner Vergleichung unterworfen zu ſeyn. Das aber beſtimmte nicht ihren Werth, oder vielmehr, gerade darin zeigte ſich die Höhe ihres Werths, daß ſelbſt Vorgängerinnen und Nebenbuhlerinnen nicht im Stande geweſen ſeyn würden, ihn zu ſchmälern. Verdienſt und Ancienetät weiſen Miſtreß Betterton den oberſten Platz an. Was ihr Gemahl für Shakespeare's männliche Charaktere, das *wirkte ſie für deſſen* Frauenrollen und Lady Macbeth gehörte

zu ihren ausgezeichnetſten Leiſtungen. Weil ihr Spiel die Natur zur Lehrmeiſterin hatte, ſo vermochte wohl die Zeit die Reize ihrer Perſon, nicht jedoch, ihr Kunſtgeſchick zu zerſtören, und ſo lange ſie bei der Bühne blieb, war ſie die Freude und Bewunderung Aller, welche Shakespeare zu lieben und Natürlichkeit zu ſchätzen verſtanden. Frei von dem erbärmlichen Egoismus, der jedes aufkeimende Talent unterdrückt, um nicht vielleicht einſt von ihm unterdrückt zu werden, bot ſie jedem liebreich die Hand und machte ſich zur Bildnerin ihrer jungen Kunſtgefährtinnen. Dabei erhielt ſie ihr Leben und ihren Ruf rein von Makel, und wie das die Prinzeß Anna bewog, ſich von ihr die Rolle der Semandra in Mithridates einſtudiren zu laſſen, — ein Stück, das unter König Carl bei Hofe aufgeführt wurde, ſo ehrte die Königin Anna ſie nach Bettertons Ableben durch Ertheilung eines Jahrgehalts.

Miſtreß Barry trat würdig in die Fußſtapfen ihrer Meiſterin und als ſie das Theater verließ, ſtand ihr Ruf in demſelben Grade hoch, in welchem die Erwartung von ihr bei ihrem erſten Erſcheinen niedrig geſtanden hatte. Sie gefiel in der That während des ganzen erſten Jahrs ſo wenig, daß ſie beim Schluſſe als unbrauchbar entlaſſen wurde. Anſtatt dadurch niedergeſchlagen zu ſeyn, fühlte ſie ſich zu größerer Anſtrengung aufgeregt, und kaum hatte ſie erkannt, daß ihr vorzüglichſter Fehler eine mangelhafte Ausſprache ſey, ſo bemühte ſie ſich, ihn zu bemeiſtern, und bewältigte ihn ſo vollſtändig, daß Dryden in ſeiner Vorrede zu Cleomenes ſpäter von ihr ſagte: „Miſtreß Barry, ſtets trefflich, hat in dieſer Tragödie ſich ſelbſt übertroffen und ihrem Namen einen Ruhm gewonnen, an welchen keine ihrer Zeitgenoſſinnen hinaufreicht.“ Das aber ſagte er vorzüglich in Anerkenntniß des bezaubernden Wohlklanges, mit welchem ſelbſt in den Momenten des Zorns, der Aufforderung und der Rache, — in den Scenen, wo ihre Gefühle ein Sturm und ihr Auge ein Wetterleuchten waren, die Worte von ihren Lippen ſtrömten. *Es verſteht ſich* übrigens, daß ſie in Cleomenes keine andere

Rolle ſpielte als die der Caſſandra. Kennerin ihrer ſelbſt, beſchränkte ſie ſich auf die Tragödie, deren edelſte Charaktere ſie mit hoher Würde darſtellte. Stolz und Grazie und Majeſtät in allen ihren Zügen und in jeder ihrer Bewegungen, und ihre Stimme ſo voll und rein und ſtark, daß keine Leidenſchaft ihr zu viel war, und doch wieder hinſterbend in weiche, rührende Melodie, ſobald es dem Ausdrucke des Schmerzes oder der Zärtlichkeit galt. Eine Denkwürdigkeit ihres theatraliſchen Lebens beſteht noch darin, daß ſie die erſte war und lange Zeit die einzige blieb, deren Verdienſte mit einem jährlichen Benefiz belohnt wurden.

Die Leigh war eine außerordentlich amüſante Actrice. Sie malte die Kehrſeite der Natur auf die anſchaulichſte Weiſe, d. h. ſie verſtand, die kleinen Schwächen veralteter Schönheiten nach dem Leben zu zeichnen. Den eigenen Humor, den ſie beſaß, trug ſie mit vielem Geſchick auf affektirte Mütter, auf gelbſüchtige Tanten, auf in Beſcheidenheit zu alten Jungfern gewordene Mädchen über, und Stücke, wie Chances, Sir Courtly Nice, und the *way* of the world, hatten alles Glück, das ſie machten, lediglich ihren Leiſtungen zu danken.

Miſtreß Butler, die Tochter eines verarmten Edelmanns, wurde von König Carl auf die Bühne gebracht und das Publikum fühlte ſich ihm verpflichtet, daß er, der ſo oft nahm, auch einmal gab. Die Butler ſpielte nicht allein recht gut, ſondern ſang und tanzte, was man damals zur Vollkommenheit nannte, und in den dramatiſchen Opern Diokletian und König Arthur wurde ſie Gegenſtand allgemeiner Bewunderung und individuellen Anbetens. Wo Liebenswürdigkeit das Charakteriſtiſche einer Rolle war, da genügte ſie ihr gewiß. Angeborne Lieblichkeit und eine ſilberreine Stimme unterſtützten ſie dabei weſentlich, doch wußte ſie auch in luſtigen Partien ihrem ſanften Weſen einen heitern, gefälligen Anklang zu geben.

Miſtreß Montfort — oder Verbruggen, wie ſie in Folge ihrer zweiten Verheirathung hieß — war ſo reich an Gemüth und dabei *ſo lebhaft, daß ſie* völlig verſchiedene Charaktere mit

demſelben Glücke ſpielte. Voll natürlicher Anlage für Mimik gelang es ihr, die Gabe auf der Bühne geltend zu machen, denn es iſt bekannt, daß ein ſolches, im gewöhnlichen Leben recht bedeutendes Talent auf den Bretern oft ganz verloren geht, wie es dagegen ebenfalls keinem Zweifel unterliegt, daß der Künſtler, der das Geſchenk der Natur in ſeinem Berufe an uwenden verſteht, im Beſitz einer dankbaren Ausſteuer iſt. Das Trockenſte und Flachſte, ſobald es nicht eine naturwidrige Mißgeburt war, hörte unter der Behandlung der Montfort auf, flach und trocken zu ſeyn; manchem kalt geſchriebenen Charakter hauchte ſie Wärme und Leben ein, und es trug ſich zu, daß mit ihrem Beiſtande der Verfaſſer eines Stücks das meiſte Lob da erntete, wo er das wenigſte, vielleicht gar keines verdiente. Humor war ſo ganz ihr Element, daß es ihr Freude machte, ſich darin zu bewegen, wie hoch oder niedrig auch der Strom rann; ja, um recht aus Herzensluſt darin plätſchern zu können, trug ſie ſelbſt kein Bedenken, ihre ſchöne Geſtalt auf das Gröbſte zu verhäßlichen; — ein Opfer, dem nicht alle Schauſpielerinnen gewachſen ſind. Während ſie daher in Lebenszeichnungen des höhern Flugs einen Kranz von Witz und Laune ſich ums Haupt flocht, war ſie in Fletchers veralteter Abigail um nichts weniger trefflich. In einem längſt vergeſſenen Stücke von D'Urfey, the western lass, wo die Montfort die Hauptrolle des Bauermädchens aus Weſten gab, verwandelte ſie ihr ganzes Ich, ihren Körper, ihren Wuchs, ihre Stimme, ihre Sprache, ihr Auge, jeden Zug ihres Geſichts in das Beſitzthum eines andern Geſchöpfs. Mit dem ſtarken Devonſhire-Accent, mit der breiten, flennenden Stimme, dem vorgeſtreckten Kopfe, dem dumm umhergaffenden Auge, den über die Bruſt vorragenden Schultern und ihrem, in allen Farben des Regenbogens prunkenden Sonntagsſtaate ſoll ſie das Muſter einer vierſchrötigen Johanna Wot und niemand, der ſie zum erſten Male in dieſer Rolle ſah, im Stande geweſen ſeyn, ſich die Möglichkeit zu denken, daß daſſelbe Weſen alle Reize des Witzes, *der Lebhaftigkeit* und weiblichen Verlangens in ſich vereinigen

konnte. Und nicht einmal auf ihr eigenes Geſchlecht beſchränkte ſich ihr Talent. So oft ihre, bisweilen verſchobene Taille es erlaubte, war ſie der flinkeſte, netteſte Burſche, der je ein Paar Schuhe getragen; — ſie ſpielte da den Cavalier im dreieckigen Hute ſo leicht, ſo gewandt und ſo anſtändig, als habe ſie nie ein Nachthäubchen aufgehabt. Alle dieſe verſchiedenen Eigenthümlichkeiten zuſammen, ſoll ſie nach glaubwürdigem Zeugniſſe als Melantha in Mariage à la mode geltend gemacht haben. Beſagte Melantha iſt das impertinenteſte Ding, daß je die Schwelle eines Viſitenzimmers überſchritten, übertanzt, überſprungen hat, — ein complettes Syſtem weiblicher Narrheit, wie es nur immer in die verrenkte Form eines vornehmen Mädchens eingezwängt werden kann. Ihre Rede, ihr Anzug, ihre Handlung, ihre Gewohnheiten, ihr Leib und ihre Seele haben ſtets die größte Eile, etwas Anderes und, wo möglich, etwas mehr zu ſeyn, als was ſie nothwendiger oder ſchicklicher Weiſe ſeyn ſollte. Ein nie geſehener Galan bringt ihr einen Brief von ihrem Vater, in welchem dieſer ihn ſeiner Tochter als einen höchſt annehmbaren Freier zu beſter Aufnahme empfiehlt. Scheint es da nicht natürlich, daß Melantha, wenn auch noch ſo verſchleiert, doch eine Kleinigkeit von der, ihrem Geſchlechte geziemenden Zurückhaltung zeige? Manche Schauſpielerin würde das geglaubt und demgemäß gehandelt haben. Nicht ſo die Montfort. Sie wußte, daß Modeſtie das Erbtheil eines armen Landfräuleins iſt und eine Hofdame ſich einer ſo gemeinen Anwandelung bei Verluſt ihres guten Rufs enthalten muß. Alſo las ſie den Brief, die Unterlippe nachläſſig niederhängend, das Köpfchen zurückgeworfen und die Brauen aufgezogen, — und ſie las den Brief mit einem flüchtigen Murmeln, gleich als glühe ſie vor Ungeduld, durch ſofortige Eroberung des Galan den Befehlen ihres Vaters zuvorzukommen. Und damit der Brief ihren Angriffsplan nicht etwa ſtören möchte, drückte ſie ihn praſſelnd in der Hand zuſammen und beſtürmte ohne Verzug den armen Unglücklichen mit dem vollen *Geſchütz ihrer Manieren*, ihrer Blicke, ihres Lächelns.

Ihre zarte, feine Geſtalt verſank in den Boden; das Gewicht der eigenen Reize war für ſie zu ſchwer. Dann, ſich vor- und rückwärts wiegend, wie der Schwan ſich auf der Welle ſchaukelt, goß ſie eine Fluth ſchöner Worte und Artigkeiten von ihren Lippen, und was ſie ſprach, gefiel ihr natürlich ſelbſt ſo ſehr, daß ſie ihrem Freier nicht einmal geſtattete, es zu loben. Schweigſam beiſtimmende Bücklinge und vergebliche Sprechbemühungen waren Alles, was ſie von ihm annahm, bis endlich die Verpflichtung, ein halbes Dutzend Freundinnen zu beſuchen, ſie von ihm wegtrieb, nicht ohne die unverlangte Zuſage, in Zeit eines Augenblinkens zurück zu ſeyn.

Den Schluß meines Reigens macht Dame Bracegirdle. Sie war von Kindheit an bei der Bühne und ihr Ruf wuchs ſo gleichmäßig mit ihrer Perſon, daß die gereifte Frau der entſchiedene Liebling des Publikums wurde. Viel trug hierzu die Strenge bei, mit welcher ſie ihre Weiblichkeit von jedem Flecken rein zu erhalten wußte, denn während wenigſtens die Hälfte ihrer männlichen Zuſchauer herzinniglich in ſie verliebt waren, konnte nicht ein einziger ſich einer beſondern Gunſt rühmen, und obgleich vielfach begehrt und oft höchlich verſucht, widerſtand ſie doch ſtets ſiegreich und mehrte gerade hierdurch die Zahl ihrer Bewunderer. Das kann ſonderbar erſcheinen, wenn man hört, daß ſie keineswegs ſchön war. Aber ſie war eine piquante Brünette, ſo heiß und blühend in Jugendfriſche und Geſundheit, daß die geheime Geſchichte ihres Bühnenlebens einige, darauf Bezug habende Anekdoten erzählt, für welche hier — weder Raum noch Ort iſt. Dazu kam, daß es unter den jungen Faſhionables ihrer Zeit zum guten Tone gehörte, ein tendre für Miſtreß Bracegirdle zu fühlen, und daß die Bühnendichter es gleichſam zur Pointe machten, in den Liebhabern, die ſie ihr gaben, ſich redend einzuführen und die Rollen zu Dollmetſchern ihrer Gefühle zu wählen. Alle Nachrichten über ſie vereinigen ſich daher in der Verſicherung, daß kein Kritiker beſonnen genug geweſen ſey, ihr Spiel ſeinem Meſſer zu unterwerfen, indem, ſo oft er

es zu der Abſicht aufgehoben, er ſich Wunden in's Herz geſchnitten habe.

Daß ein ſolcher Künſtlerverein die aus dem Monopole ſeiner Vorſteher reſultirenden Nachtheile und Verluſte nicht ohne Murren trug, läßt ſich ebenſo leicht glauben, als daß die bedrängten Geſellſchaftmitglieder feſt entſchloſſen waren, den erſten ihrer Befreiung günſtigen Augenblick zu nutzen. Der mehrjährige Verzug ſeines Erſcheinens, anſtatt die Monopoliſten vor der drohenden Gefahr zu warnen und zum Entgegenwirken zu veranlaſſen, erhöhte nur ihr Vertrauen auf ihr Monopol und damit ihre Blindheit. Die ſauern Geſichter der Schauſpieler und Schauſpielerinnen blieben unbeachtet; ja, es iſt ſogar wahrſcheinlich, daß die Direktoren die leiſe Hoffnung hegten, im Fortgange der Zeit ſie ganz entbehren zu können. Ein Ausfall in der Einnahme, die natürliche Folge fehlerhafter Regie, wurde der Lauigkeit des theatergehenden Publikums beigemeſſen, und um dieſem neue Spring kraft zu geben, verſuchte man wieder das Zugpflaſter dramatiſcher Opern. Faſt in Einem Athen wurden die Prophetin und König Arthur in Scene geſetzt. Die Spekulation ſchien gut berechnet. Goldene Ströme floſſen in die Theaterkaſſe, aber nur kurze Zeit; dann verſiegten ſie, und als der Tag der Abrechnung kam, Ausgabe von Einnahme abgezogen wurde, fand ſich ein Deficit. Unangenehm wie das jeden Falls ſeyn mußte, war es doch das kleinere Uebel. Das größere beſtand in der inzwiſchen eingetretenen Vernachläſſigung aller anderen Zweige des Theaters. Ueber der glänzenden Ausrüſtung der Schiffe, welche die Schätze beider Indien in die Taſchen der Unternehmer ſchütten ſollten, war weder an das Einſtudiren eines neuen Schauſpiels, noch an das Anſchaffen neuer Garderobe gedacht worden, und während Sänger und Tänzer, die Beutel voll Geld, in Sammet und Seide einhergingen, blieben die rechtmäßigen Künſtler unbezahlt und ungekleidet. Murren auf der einen, erzeugte üble Laune auf der andern Seite. Das Deficit war kein Launenverbeſſerer, und ſobald die Verminderung der Ausgaben ſich nothwendig machte,

fing man, gleich den neuern Staatsökonomen, die Einschränkungen da an, wo es eigentlich nichts zu beschränken gab, nahm Kleines weg und ließ Großes stehen, brach den Schauspielern ab und setzte den Tänzern zu. Auf die lauten Klagen der Erstern erwiderten die Direktoren entweder gar nichts, oder rechtfertigten ihr Verfahren durch das sich schnell folgende Ableben Montforts, Noke's und Leighs, deren Tod die ohnedies kleine Zahl der Theatergänger noch mehr verkleinern werde. Und gleich als sey es zu Kränkung und Aufreizung eines Künstlers nicht genug, sein Einkommen zu schmälern, griffen die Monopolisten zweien ihrer ersten Mimen, Betterton und der Barry, dadurch ans Herz, daß sie, wahrscheinlich wünschend, beiden ihre Entbehrlichkeit zu zeigen, und somit allen Uebrigen ein warnendes Beispiel zu stellen, mehrere Rollen des Erstern einem jungen Menschen, Namens Powel, und mehrere Rollen der Letztern der noch nicht erblühten Bracegirdle übertrugen. Das war ein schwerer Fehler. Powel nahm die Rollen an und gab sie schlecht, — was der Kasse Verlust brachte. Die Bracegirdle lehnte aus richtiger Bescheidenheit die Rollen ab und die Barry weigerte sich, sie zurückzunehmen, — was denselben Erfolg hatte, und die besten Schauspieler und Schauspielerinnen, Betterton und die Barry an der Spitze, verbündeten sich, auf dem hohlen Boden, der sie trug, mit einander zu stehen oder zu fallen. Sobald die Direktoren das erfuhren, stifteten sie unter dem Reste der Gesellschaft ein Gegenbündniß, und wie, wenn einmal zwei Parteien sich zum Kampfe rüsten, es selten oder nie an Gelegenheit fehlt, die Fehde zu beginnen, so geschah es auch hier.

Das Publikum hatte seine frühern Lieblinge wohl eine Zeit lang vernachlässigt, aber keineswegs vergessen. Die von den Monopolisten ihnen zugefügten Unbilden wurden Tagsgespräch und beschäftigten die öffentliche Aufmerksamkeit. Mehre Große bei Hofe nahmen für sie Partei und suchten König Wilhelm den Dritten und Königin Marie ihnen geneigt zu machen, — denn, *als geschichtlich bekannt*, darf ich voraussetzen, daß, nachdem der

zweite Carl am 6. Februar 1685 geſtorben war, der zweite Jakob den Thron beſtiegen, jedoch nur bis 1688 über England geherrſcht, dann ſich nach Frankreich geflüchtet und ſeine Krone in Wilhelm dem Dritten einen Nachbeſitzer gefunden hatte. Unter allen Freunden und Gönnern, welche Betterton und deſſen Verbündete bei Hofe beſaßen, erwies Graf Dorſet, Oberkammerherr des Königs, ſich der thätigſte. Er hörte die ihm vorgetragenen Beſchwerden und befragte einige angeſehene Rechtsgelehrte, ob und in wiefern die zwei vom König Carl ertheilten Patente den König Wilhelm an Gewährung ähnlicher Erlaubniß verhinderten? Die Herren Juriſten, — ich weiß nicht aus welchen Gründen, vielleicht, weil ſie ein Nein für das Saatkorn einer reichern Ernte achteten, thaten den Ausſpruch, daß der König freie Hand habe, und ohne den gerade jetzt eintretenden Tod der Königin Marie — im Jahre 1694 —, in deſſen Folge alle öffentliche Vergnügungen eingeſtellt wurden, hätten die Verbündeten wahrſcheinlich ſchon damals ihren Wunſch erreicht, zu Begründung eines neuen Theaters die königliche Genehmigung zu erhalten. König Wilhelm ertheilte ſie ihnen im folgenden Jahre und eine großmüthig unterſtützte Subſcription bot ihnen die Mittel, innerhalb der Mauern des Tennishofs in Lincolns-inn-Fields ein neues Schauſpielhaus zu erbauen.

Jetzt erſt begriffen die Direktoren von Drury-Lane die volle Größe ihrer Gefahr. Sie boten das Mögliche auf, die Zeit, die ſie vor ihren Gegnern voraus hatten, zu Ergänzung ihrer Truppe und zu Bietung ſchwerer Fehde zu benutzen. Auch rückten ſie drei Wochen früher ins Feld. Alles vergebens. Ihre Geſellſchaft war eine zu ſchnell zuſammengetrommelte, um mit Veteranen ſich meſſen zu können, und ſchon die Wahl ihres erſten Stücks eine unglückliche. Sie gaben Abdelazar oder des Mohrs Rache, ein trotz ſeines Schlagtitels erbärmliches Ding aus der Feder einer Madame Behn. Am erſten Abende war das Haus voll, am zweiten leer, und ſo blieb es, mit ſeltenen Ausnahmen, die *ganze Season hindurch*. Und das konnte füglich nicht anders

ſeyn. Es erregt Staunen und Wehmuth, wenn man beim Leſen der jene Zeit betreffenden Theaternotizen ſieht, wie roh und ungeſchickt alle dramatiſche Würdenträger zur Bank gehauen wurden, wie Alles der Dummheit und deren Bruder, dem einfältigen Dünkel, zum Opfer fiel. Jeder nur einigermaßen hervorragende Charakter Shakespeare's wurde verrenkt und zerfleiſcht; die jungen Schauſpieler — je talentloſer, deſto halsſtarriger — beraubten in einer einzigen Stunde Othello und Hamlet ihres geſunden Verſtandes, ihrer bisherigen Geltung, ihres gerechten Ruhms; Brutus und Caſſius verwandelten ſich in lärmende Polterer, die ihre Augen aufriſſen, nicht verſtanden was ſie ſagten, und ſchwülſtige Deklamation für die Blüthe der Beredtſamkeit nahmen. War es da zu verwundern, daß die Stadt ſich in das neue Haus der Veteranen drängte und dieſe in demſelben Grade proſperirten, in welchem ihre früheren Tyrannen, nun fühlbar von dem begangenen Irrthume überzeugt und ihn zu ſpät bereuend, den Gürtel um die dünnen Hüften enger und enger zu ziehen wußten? Aber auch die Veteranen lagen an einem ſchweren Gebrechen krank, — an einem Krebsſchaden, der die edlern innern Theile aufzehrte, während die Wangen in hochrother Geſundheit glühten. Ihr Gebrechen war ein conſtitutionelles, — es beſtand in der republikaniſchen Form ihrer Verfaſſung, und hätten die Franzoſen des folgenden Jahrhunderts die Geſchichte der engliſchen Bühne gekannt, ſo würden ſie ſich gehütet haben, eine Republik zu proklamiren, denn ſie hätten dann gewußt, daß monarchiſche Inſtitutionen für niemand weniger paſſen, als für Schauſpieler. Schon nach kurzen zwei Jahren drängte ſich Betterton und Conſorten die Gewißheit auf, daß ſie nie unter einer ſchlechtern Direktion geſtanden, als ſeit ſie angefangen, ſich ſelbſt zu dirigiren. Jeder wollte befehlen, Keiner mochte gehorchen; das allgemeine Beſte hatte keinen Vertreter; jeder und jede ſtellten das eigene Intereſſe zum alleinigen Zielpunkte ihres Strebens, und ordnete ſich bisweilen Einer Betterton's Rathe und Vorſchlägen unter, bald forderte er von ihm

gleiche Willfährigkeit, wollte auch einmal regieren und wurde ſchlechter Laune, wenn jener, vielleicht aus den wichtigſten Gründen von der Welt, ſich das erwies, was der Andere undankbar nannte. Der Held im Trauerſpiele erhob ſich über den luſtigen Komödianten und forderte höheren Sold nach einem Maßſtabe, den niemand weniger anerkennen wollte als der luſtige Komödiant. Erhielt dieſer eine neue, bunte Jacke, ſo raiſonnirte jener; und empfing jener einen neuen Harniſch oder Staatsrock, ſo erklärte dieſer, daß die Ausgabe nicht auf Rechnung der Rolle, ſondern auf Rechnung des Spielers geſchrieben werden müſſe. Die natürliche Folge eines ſolchen geſellſchaftlichen Zuſtandes war allſeitige Unzufriedenheit; daraus erwuchs Lauigkeit und Vernachläßigung; das Publikum kehrte dem neuen Hauſe den Rücken; der Ueberſchuß wurde kleiner und kleiner, und was die Schuld Aller war, das dünkte jedem die Schuld des Andern.

Es iſt leicht zu glauben, daß die geweſenen Monopoliſten über die gefallenen Vortheile ihrer abtrünnigen Sklaven ſich recht herzlich freueten; doch war dies der einzige klangloſe Gewinn, den ſie daraus zogen, obgleich ſie es nicht an Manoeuvren fehlen ließen, aus dem ſchlechten Metalle ihrer Gegner gute Münze für ſich zu prägen. Wie klein und erbärmlich ihre diesfallſigen Mittel waren möge ein einziges Beiſpiel zeigen. Es war bis dahin Geſetz, daß kein Diener, der zum Abholen ſeiner Herrſchaft kam, in das Haus eingelaſſen werden durfte. Das änderten jetzt die Beſitzer von Drury-Lane. Nicht bloß den Dienern, deren Herren und Herrinnen im Theater waren, ſondern allen Dienern des Adels öffneten ſie den unentgeldlichen Eintritt in eine beſondere Galerie, dabei der ſtillen, dem Adel nicht ſehr ſchmeichelhaften Hoffnung Raum gebend, daß die Dienerſchaft ein gutes Wort für Drury-Lane ſprechen, und jedenfalls den freien Einlaß durch Beifallrufen und Händeklatſchen vergelten würde. Letzteres ſoll auch allerdings geſchehen ſeyn und die betreffende Galerie, zum Erſticken voll, oft unter einem Donner von Applaus gedröhnt haben, *während die im Parterre* und in den Logen dünn geſäeten

Zuſchauer öfterer die Füße als die Hände rührten. Hätte alſo die republikaniſche Geſellſchaft von Lincoln's-inn-Fields darin einen Troſt finden können, daß die Seide, welche ihre monarchiſchen Collegen ſpannen, eine gleich dürftige und ſchlechte war, — der Troſt hätte ihnen nicht gefehlt; das eigentliche Facit aber von Beider Rechnungen beſtand darin, daß eins dem Andern den letzten Biſſen Brod vom Munde nahm — daß ſie ſich unverſöhnbar haßten und bekämpften — daß einem Siege von heute morgen eine Niederlage folgte und das einzige Labſal beider Theile ihr gegenſeitiges Ungemach war.

Unter ſolchen Auſpicien konnte es um die dramatiſche Poeſie nicht anders als mißlich ſtehen. Schon wer mit der allgemeinen Literaturgeſchichte nur flüchtig vertraut iſt, muß von dem groben Irrthume derer ſich überzeugt haben, die Carl's des Zweiten Regierung das Auguſtiſche Zeitalter der engliſchen Literatur nennen. Es läßt ſich im Gegentheile nachweiſen, daß Carl, obgleich er den Witz liebte, ſelbſt witzig war und im gewöhnlichen Umgange einen richtigen und geſunden Geſchmack zeigte, doch mehr dazu beitrug, die Poeſie und Beredtſamkeit zu verderben als zu veredeln. Ja, die Sittenloſigkeit eines Hofs ſchlug den Künſten und Wiſſenſchaften ſchmerzlichere Wunden als der Unſinn und die einfältige Bethörung einer frühern Periode, und wenn auch Hume in ſeiner Geſchichte von England ſich etwas zu ſtark ausdrückt, indem er ſagt: „the productions represented at that time on the stage, were such monsters of extravagance and folly, so utterly destitute of all reason or even common sense, that they would be the disgrace of English literature, had not the nation made atonement for its former admiration of them, by the total oblivion to which they are now condemned,“ ſo iſt es doch ſehr wahr, daß ſeit Carl's Regierung die Immoralität Schritt für Schritt ſich der Bühne bemeiſterte und am Schluſſe des ſiebzehnten Jahrhunderts ziemlich in ihrem vollſtändigen Beſitze war. Daran hat der geſchilderte Zuſtand der beiden *Theater-Geſellſchaften* weſentliche Schuld. Man ſuchte Caſſenſtücke

ıb fand ſie in lüſternen Darſtellungen. Die Poeten gin= n ſo weit, daß, wenn ein neues Stück zur Aufführung kam ıhbare Frauen, ehe ſie das Theater beſuchten, ſich ſorgfältig kundigten, ob ſie es ohne Erröthen wagen dürften, und gerieth ma die Neugier mit der Ehrbarkeit in Streit, der letztern eine Kaſte vorhanden, weßhalb es damals durchaus nichts Ungewöhn= ches, oder vielmehr für Frauen ganz in der Ordnung war, ſich n Theater hinter Larven zu verſtecken. Wer von der Sitten= ſigkeit jener poetiſchen Erzeugniſſe ein kräftiges Beiſpiel haben ill, der leſe die London cuckolds — die Londoner Hahnreie —, ıb wen dieſes, allerdings ſeltene Stück, nicht zugänglich ſeyn ollte, der greife auf gutes Glück nach dem erſten beſten Bande n Dryden's dramatiſchen Werken, und ich denke, er wird ſeinen weck erreichen. Dryden wußte auch recht gut, daß ſeine Stücke ine Keuſchheit=Muſter waren. Er bekennt das offen im Epi= oge zu ſeinem Pilgrim und trägt ſogar kein Bedenken, es zu echtfertigen. Der Anfang lautet — im Original ohne Ueber= tzung:

„Perhaps the parson stretch'd a point too far,
when with our theatres he waged a war.
He tells you that this very moral age
receiv'd the first infection from the stage;
but sure, a banish'd court, with lewdness fraught,
the seeds of open vice returning brought.
Thus lodg'd — as vice by great example thrives —
it first debauch'd the daughters and the wives.
London, a fruitful soil, yet never bore
so plentiful a crop of horns before.
The poets, who must live by courts or starve,
were proud so good a government to serve;
and mixing with buffoons and pimps profane,
tainted the stage for some small snip of gain.
For they, like harlots, under bawds profess'd,
took all *th' ungodly pains*, and got the least.

Thus did the thriving malady prevail,
the court its head, the poets but the tail. etc. etc.

Der Geiſt der Puritaner war nicht ſo gänzlich aus England geſchieden, daß keine Feder gegen die Ungebührniſſe der Theater-Poeten ſich in Gift und Galle tauchen, kein geharniſchter Kämpe wider ihre Zuchtloſigkeit hätte aufſtehen ſollen. Beides geſchah in der Perſon eines orthodoxen Geiſtlichen, Jeremy Collier, der in einer fulminanten Schrift vom Jahre 1697 — View of the stage betitelt — das Kind mit dem Bade ausſchüttete, indem er die Bühne für unreformirbar erklärte und nichts Geringeres beantragte, als Alles, was darauf Beziehung habe, gleichviel, ob leblos oder lebend, rein von der Erde zu vertilgen. Dieſer unchriſtliche Feuereifer gab zu einem Witzworte Veranlaſſung, welches ſeitdem oft wiederholt worden iſt, ohne des rechtmäßigen Eigenthümers zu gedenken. Der war Johann Hayns, ein Schauſpieler, deſſen ſpitze Zunge ihn unſterblicher gemacht hat als ſeine Kunſt. Man tadelte in einer Geſellſchaft den abweſenden Collier, weil er Alles verdammt habe, wo Einzelnes zu verwerfen ſey, während doch niemand leugnen könne, daß eine richtig geleitete Bühne eine vortreffliche Schule der Moral abgebe. „Daher eben rührt Collier's Haß gegen die Bühne,“ bemerkte Hayns, „auch er iſt ein Schullehrer der Moral und zwei deſſelben Handwerks können ſich nie gut leiden.“ König Wilhelm betrachtete indeſſen Collier's Verdienſt aus einem andern Geſichtspunkte, denn als dieſer bald nach dem Erſcheinen ſeiner Schrift zur Rechenſchaft gezogen wurde, weil er zwei Hochverräther kurz vor ihrer Hinrichtung abſolvirt, beſchützte der König „den Verfaſſer eines ſo löblichen Werks“ mittelſt eines nolo prosequi. Dieſe königliche Willensmeinung blieb nicht unbeachtet. Die Theater-Poeten ließen ſie ſich eine Warnung ſeyn; ihre Unziemlichkeiten fingen an zu verſchwinden und nach und nach wagten ſich die Damen ſogar in eine erſte Vorſtellung ohne Maske und ohne Furcht — zu erröthen. Es iſt inzwiſchen nicht zu leugnen, daß auf dieſen heilſamen Wechſel Niemand unmittelbarer einwirkte als

der, deſſen nahe Stellung zum Könige den etwaigen Ausbruch königlichen Unwillens für ihn am gefährlichſten machte, der master of the revels, dem jedes Stück zur Genehmigung vorgelegt werden mußte. Das war keine neue Einrichtung, wohl aber wurde der Cenſor plötzlich — ob aus eigenem Antriebe oder in Folge geheimer Inſtruktion, — in demſelben Grade ſtreng, in welchem er bis dahin nachſichtig geweſen war. Seine Scheere ſchnitt bisweilen ſo unbarmherzig, daß ſie in manchen Ländern noch jetzt zur Norm dienen könnte. Kam in einem Stücke ein laſterhafter Charakter vor, — alle Scenen, in denen er auftrat, ſchnitt der Cenſor weg, und wurde ihm vorgeſtellt, daß der Dichter das Laſter eingeführt habe, um den Sieg der Tugend zu verherrlichen, — ſelbſt das ſtimmte ihn nicht um. Shakespeare blieb nicht unverſchnitten. In Richard dem Dritten ſtrich der Cenſor den erſten Act von der erſten bis zur letzten Zeile, — warum? Weil die aufgetragene Leiche des ſechsten Heinrich gewiſſe Partei-Menſchen an den in Frankreich lebenden Jakob erinnern konnte, und es war unmöglich, ſo viel zu retten, um die übrigen Acte damit einzuleiten. Ja, beim Himmel! ein Dichter, deſſen Gedichte Niemand drucken will, iſt furchtbar; aber das Schrecklichſte der Schrecken iſt ein raſender Cenſor.

Inmitten ihrer Bedrängniſſe vegetirten die zwei Geſellſchaften von Drury-Lane und Lincoln's-inn-Fields ohne andern weſentlichen Wechſel, als daß die Mitglieder der letztern zwar älter, aber nicht klüger, und die der erſteren zwar auch älter, aber nicht beſſer wurden, bis zum Jahre 1706, wo die republikaniſchen Schauſpieler, ihrer Freiheit müde, ihre zeitherige Verfaſſung auflöſten und in eine monarchiſche umwandelten, — zwei Dichter, Vanbrugh und Congreve, waren die erſten Herrſcher. Um eine neue Aera zu begründen, erachtete Vanbrugh den Bau eines neuen Hauſes für unerläßlich, und obwohl es ihm ſelbſt dazu an Geld fehlte, — natürlich, er war ein Dichter — ſo gelang es ihm doch, dreißig Männer vom Stande gegen die Zuſicherung lebenslänglich freien Einlaſſes, jeden zu einer Beiſteuer von einhundert

Pfund Sterling zu bewegen, und davon errichtete er das Haymarket-Theater. Sobald solches im genannten Jahre fertig war, zogen die Veteranen mit der schönen Hoffnung ein, ihre verwelkten Lorbeeren neu ergrünen, die Wunden die ihre Uneinigkeit ihnen geschlagen, sich schließen, und die Stadt wieder für reine Kunst empfänglich zu sehen. Die Hoffnung war keine sanguinische, das schöne Schloß kein in die Luft gebautes. Allerdings war die Zeit an den Mitgliedern des Vereins nicht spurlos vorübergegangen. Nächst denen, die ich bereits als ausgeschieden genannt habe, hatte der Tod auch Kynaston, Sandford und Leigh abgerufen; Underhill und Mistreß Betterton standen auf Pension, und wiewohl Betterton an Kraft und Rüstigkeit keinen Nebenbuhler zu fürchten brauchte, doch verdienten die siebzig Jahre, die er zählte, einige Berücksichtigung. Demungeachtet hatte das Ganze seinen entschiedenen Werth, war die Gesellschaft die beste, die England besaß, und der von Drury-Lane an Talent wie an Geschick bei weitem überlegen. Gleich fest und sicher erschienen die beiden andern Hoffnungs-Fundamente. Congreve und Vanbrugh waren die geachtetsten Theater-Dichter ihrer Zeit, und wie ihr eigenes Interesse sie zu verdoppelten Anstrengungen auffordern mußte, so lag darin, daß Drury-Lane vom Genusse derselben ausgeschlossen war, ein dritter und vierter Gewinn. Von ihnen hing also die Richtung ab, die sie dem Geschmacke des Publikums geben wollten. Neue, interessante Stücke lassen sich freilich nicht im Momente schreiben und beide Dichter hatten keine vorräthig. Da half inzwischen die Neuheit des Gebäudes und der Glanz seiner innern Einrichtung aus. Ehe die Stadt sich daran satt gesehen, konnten die frischen Schüsseln zum Auftragen bereit stehen.

Dies war die Berechnung, und erwies sie sich falsch, so mußte entweder ein ungünstiges Geschick über den Veteranen walten oder eine Ursache statt finden, von welcher ihr Scharfsinn keine Ahndung gehabt. Vielleicht war beides der Fall. Es zeigte sich bei Eröffnung des Hauses, daß ihm eine der nothwendigsten

Eigenſchaften eines Theaters fehlte: — von zehn Worten war kaum eins zu verſtehen. Und dann zeigte es ſich auch, daß man ſeine Lage ſchlecht gewählt hatte. Damals ſtand Haymarket noch nicht, wie jetzt, im Kreiſe einer großen Stadt, die faſhionablen Squares von Hannover, Grosvenor und Cavendiſh mit den vielen, dahin ausmündenden Straßen dienten damals noch zu Weideplätzen; die City, die Gerichtshöfe und die bevölkertſten Theile Londons waren für einen mäßigen Fußgänger zu entlegen und Roſſelohn und Wagenmiethe gehörten zu den Extravaganzen. Von den Tauſenden alſo, die da kommen ſollten und wohl auch gekommen wären, das neue Haus zu ſchauen, die Säulenhalle anzuſtaunen und die vergoldeten Kranzleiſten zu bewundern, kamen nur Hunderte, und was konnte das Spiel der beſten Stücke helfen, ohne die Möglichkeit, ihren Inhalt zu hören?

Kurz bevor das Haymarket-Theater ſeine Pforten aufthat, hatte die italieniſche Oper angefangen, ſich in England einzuſchleichen, jedoch in einem ſo erbärmlichen Gewande, daß es Mühe koſtet in ihr die jetzt reich gekleidete zu erkennen. Das Italieniſche wurde in lahmes, hinkendes Engliſch überſetzt, keine Rückſicht auf die Länge oder Kürze der Sylben, keine auf das Versmaas, keine auf Uebereinſtimmung des Textes mit der Muſik genommen, und der Geſang von ungelenken engliſchen Kehlen abgeleiert — ohne Grazie des Ausdrucks, ohne Handlung und ohne Beachtung der vorzuſtellenden Charaktere. Der erſte italieniſche Künſtler, der Aufſehen erregte, hieß Valentini und die Geſchichte der damaligen Zeit nennt ihn einen „wahrhaft verſtändigen und gefühlvollen“ Sänger, obgleich es zu Tage liegt, daß ſeine Stimme für die melodiſchen Triller, um deretwillen beſonders das ſchöne Geſchlecht ſeine Nachfolger vergötterte, viel zu ſchwach war. Er gefiel indeſſen dergeſtalt, daß die Verſammlung im Entzücken ſchwelgte, wenn er den Turnus in Camilla italieniſch ſang, während alle übrigen Parthien engliſch geſungen wurden. Die Einführung der italieniſchen Oper war eine Speculation der *Unternehmer* von Drury-Lane und es hieß daher die

erwartete Geſchmacks-Reform ſchlecht einleiten, daß Vanbrugh und Congreve ihr Haus mit einer, unter dem lockenden Titel, Triumph der Liebe, ebenfalls dem Italieniſchen abgeborgte Oper eröffneten. Das akuſtiſche Gebrechen kam hinzu und es war ſehr natürlich, daß, ſobald das Publikum wußte, wie das neue Theater im Innern ausſah, es wieder nach dem ihm nähern und höhern Genuß bietenden Drury-Lane zurückkehrte. Dies ſchmälerte ſchon in den erſten Monaten den gehofften Gewinn ſo bedeutend, daß Congreve alle ferneren Anſprüche ſeinem Collegen Vanbrugh abtrat und dieſer ſomit alleiniger Director wurde. Jetzt wahrſcheinlich den begangenen Fehler einſehend und von dem Wunſche getrieben, durch Neues und immer Neues die verſcherzten Vortheile wieder zu gewinnen, gab er in ſchneller Folge mehre neue Stücke, von denen einige, die er nach dem Franzöſiſchen des Moliere bearbeitete, wie Cuckold in Conceit nach Cocui Imaginaire, Squire Trelooby nach Monsieur de Pourceaugnac und Mistake nach Dépit amoureux, bei der trefflichen Darſtellung, die ſie erfuhren, gewiß Glück gemacht und Zulauf bewirkt haben würden, wenn das hätte gefallen können, wovon man nur ein Zehntheil verſtand.

Wiewohl auf ſolche Art der eingetretene Theater-Wechſel den eigentlichen Zuſtand der Bühne im Weſentlichen unverändert ließ, ſo war doch dadurch, daß Drury-Lane und Haymarket ſich nun bloß im Beſitze Zweier befanden, der Möglichkeit, das ſchon einmal günſtig ausgeſchlagene Mittel der Vereinigung ein zweites Mal zu verſuchen, eine leichtere Chance gegeben, und wenn, die beiden Eigenthümer in Befolgung des dahin lautenden öffentlichen Raths ſich langſam erwieſen, ſo geſchah das keineswegs, weil ſie die daraus zu erwartenden Vortheile erkannten, ſondern um ganz eigenthümlicher Gründe willen. Der Beſitzer von Drury-Lane hatte eine Menge Gläubiger, die er in Betreff ſeiner finanziellen Lage ſo viel als möglich im Dunkeln zu erhalten wünſchte, — und eine Vereinigung der angegebenen Art konnte *ohne einige finanzielle* Aufklärung nicht Statt finden. Vanbrugh

hingegen war klug genug einzuſehen, daß, je mehr er dem Andern in Anerbietungen entgegenkomme, er deſto mehr von ſeiner Forderung fallen laſſen müſſe, und deßhalb ſpielte er, den Cunctator. Eine Zwiſchenperſon hob die beiderſeitigen Bedenken, und ohne daß es eine Vereinigung hieß, kam eine Vereinigung zu Stande. Ein gewiſſer Owen Swiney hatte durch mehrjährigen Umgang, durch eine ſtets heitere Laune und durch manchen Beweis anſcheinend unintereſſirter Freundſchaft ſich das volle Vertrauen des Beſitzers von Drury-Lane erworben und er war es nun, der die Rolle der Zwiſchenperſon übernahm. Auf der einen Seite trat er in Vanbrugh's ſämmtliche Verbindlichkeiten gegen deſſen Geſellſchafts-Mitglieder und verpflichtete er ſich, ihm ſelbſt für Ueberlaſſung des Hauſes, der Garderobe, der Dekorationen, des königlichen Patentes und alles Zubehörs für jeden Tag, an welchem geſpielt werden würde, fünf Pfund Sterling zu bezahlen, welche Summe jedoch im ganzen Jahre die von ſiebenhundert Pfund nicht überſteigen ſollte, — ein deutlicher Beweis, wie gering Vanbrugh's zeitheriger Gewinn geweſen war. Auf der andern Seite gelobte er ſeinem Freunde in Drury-Lane, nie wider deſſen Intereſſe zu handeln, wogegen dieſer einigen aus ſeiner Geſellſchaft erlaubte, die geſchwächte Haymarket-Truppe zu verſtärken.

Ich habe früher erwähnt, daß es Gebrauch geweſen ſey, die vorzüglichſten Schauſpieler nicht zu beſolden, ſondern ihnen, nach Verhältniß ihres Werths, gewiſſe Antheile der Netto-Einnahme zu überlaſſen, und muß nun auch erwähnen, daß Swiney hierin eine Abänderung traf, und jeder und jedem ſeiner Mimen einen beſtimmten Gehalt ausſetzte. Da es leicht einzuſehen iſt, daß er dies aus Motiven des Eigennutzes that, und die Lage der Schauſpieler ſich dadurch nicht verbeſſern konnte, indem, ſo lange die Einnahme die Ausgabe überſtieg, ſie zwar auf Bezahlung hoffen durften, dieſe Hoffnung jedoch verſchwand, ſobald die Einnahme die Ausgabe nicht deckte, und ihnen daher zwar eine Möglichkeit des *Verluſtes, aber keine des* Gewinnes bevorſtand, ſo kann die

Leichtigkeit, mit welcher die Schauspieler sich unterwarfen, nur aus ihrem wahrhaft hülflosen Zustande erklärt werden. Und das war er. Obgleich Drury-Lane und Haymarket zwei verschiedene Theater bildeten, so verknüpfte sie doch ein Interesse, denn die Schauspieler wußten recht gut, daß ein geheimer Artikel den Besitzer des ersteren zu einem Gewinntheile bei letzterm berechtigte und warum er, der oft Bedrängte, diesen Artikel geheim zu halten wünschte. Ihre Unzufriedenheit mit dem einen Director war also Unzufriedenheit mit dem andern; brachen sie mit dem einen so hatten sie keine Aussicht, bei dem anderen Unterkommen zu finden, und da der Hof — der Hof der Königin Anna, die Wilhelm dem Dritten im Jahre 1701 auf dem Thron gefolgt war — die Vereinigung beider Gesellschaften begünstigt hatte, so durften sie auch bei etwaigen Beschwerden von Seiten des Oberkammerherrn auf keine Unterstützung rechnen. Und in welcher Beziehung stand denn der Oberkammerherr zum Theater und zu den Künstlern? — Ich muß, auch um späterer Ereignisse willen, diese Frage hier beantworten.

In keinem, zum Behuf der Aufführung von Schauspielen seit Carl's des Ersten Regierung ausgefertigten Patente wird der Oberkammerherr erwähnt, oder eine Anerkennung seiner Autorität, eine Beugen unter seine Befehle zur Pflicht oder Bedingung gemacht. Gleichwohl war es stets für entschieden angenommen worden, daß die bloße Auslassung seines Namens und solcher Verpflichtung ihn nicht einer Macht beraube, die er seit undenklichen Zeiten über das Theater und dessen Zugehörige ausgeübt. Die gewöhnliche Meinung ging allerdings dahin, daß, wenn das Gewerbe eines Schauspielers ein ungesetzliches sey, die Krone es nicht erlauben dürfe, sey es hingegen ein gesetzlich erlaubtes, es ebenso frei und unbeschränkt seyn müsse wie jedes andere Gewerbe, und daß mithin ein Patent zur Ausübung desselben weder mehr noch minder in sich begreife, als eine Ehren-Empfehlung an das Publikum zu wohlgefälliger Aufnahme. Da indessen das Wahre oder Falsche dieser Ansicht im Dunkeln

lag, die alten vorhandenen Geſetze ſich nach Belieben deuten und drehen ließen, ſo hatten die Schauſpieler-Geſellſchaften es ſtets für das Rathſamſte erachtet, ſich unter den ſichtbaren Schutz des Lord Chamberlain zu ſtellen und — ob gezwungen oder nicht — ſeinen Befehlen und Anordnungen Folge zu leiſten. Ein Paar Beiſpiele mögen die Art und Weiſe erläutern, wie er die ihm eingeräumte Macht ausübte. Ein weſentlicher Theil derſelben beſtand in der Cenſur aller zur Aufführung beſtimmten Stücke, — in der Befugniß, die Aufführung zu erlauben oder zu verbieten, oder in den Stücken ſelbſt zu ſtreichen, was ihm anſtößig dünkte. Faſt ſtets hatte der Oberkammerherr dieſes Geſchäft einem ihm untergeordneten Beamten, dem master of the revels, übertragen und ich habe — nicht weit zurück — Gelegenheit gehabt, von dem Scharf- oder Stumpfſinne eines ſolchen Herrn eine Probe zu liefern. Was den Lord Chamberlain zu ſothaner Delegation veranlaßt haben mag, finde ich nirgends angegeben. Ich erlaube mir daher zu vermuthen, daß es der diplomatiſche Wunſch geweſen iſt, die Handlungen ſeines Untern eintretenden Falls desavouiren und damit etwaige Verlegenheiten bequem von ſich abſchütteln zu können. Was mich auf dieſe Vermuthung bringt, iſt der Umſtand, daß der Ausſpruch des master of the revels keineswegs ein unabänderlicher war, ſondern daß bisweilen Stücke zur Aufführung kamen die er verboten, und andere verboten wurden die er erlaubt hatte. Das früheſte Beiſpiel der letztern Art gehört in die Zeit des zweiten Carl, und betraf the Maid's tragedy von Beaumont und Fletcher. Nach einigen Vorſtellungen wurde das Stück unterſagt. Die politiſchen Spekulanten laſſen die Wahl zwiſchen zwei Urſachen. Die Einen behaupten, das Auftreten einer reuigen Geliebten, die in einem romantiſchen Anfalle den Verluſt ihrer Ehre zu rächen, einen König in dem Bette ermordet, in welchem er ihrer Umarmung harrt, ſey eine zu verführeriſche Lockung für andere Evadnes geweſen, die damals bei Hofe in gleichem Glanze königlicher Auszeichnung ſtrahlten und daher, wenn ihre Gewiſſen einmal toll geworden wären,

häufig Gelegenheit gehabt hätten, ihre Schwächen auf ähnliche Art zu sühnen. Das ist jedoch eine Spekulation, die ich verwerfe. Die Geschichte jener Tage lehrt, daß Carl's weibliche Günstlinge von allen romantischen Begriffen von Ehre und Schande durchaus frei waren, und es ihnen gar nicht einfiel, ihre Stellung für eine tadelnswerthe und ihren Geliebten für einen Tyrannen zu achten; auch habe ich bereits bemerkt, daß Carl ein besonderer Freund von Rosen ohne Dornen war. Mehr Glauben schenke ich der zweiten Spekulation. Sie behauptet, das Ermorden eines Königs auf der Bühne sey in einer Zeit, wo das tragische Ende des ersten Carl noch frisch im Andenken lebte, ein für die öffentliche Schaulust zu unpassender, zu ruchloser Gegenstand gewesen, und diese Behauptung scheint sich daraus zu rechtfertigen, weil dem Stücke später eine andere Catastrophe gegeben, der König loyal gerettet und die gute Dame mit einer minder furchtbaren Genugthuung abgefunden wurde. Aehnliches widerfuhr Lee's Lucius Junius Brutus. Nachdem dieses Stück drei volle Häuser gemacht, wurde es verboten, — warum? Weil Plan und Sprache eine zu kühne Schutzrede republikanischer Grundsätze enthielten und also die Gemüther sich leicht entzünden konnten. Ein entgegengesetztes Beispiel entnehme ich aus der Regierung der Königin Anna. Der master of the revels erblickte in einem, Königin Maria von Schottland betitelten Trauerspiele eine ganze Legion politischer Gespenster und gab es dem Dichter mit einem veto zurück. Der Dichter hatte aber einen Freund, der bei der Königin galt und ihr die Beschwerde des Verfassers vortrug. Auf seine Versicherung, daß das Stück das unschuldigste Ding von der Welt sey — und der Erfolg zeigte daß es das auch war — erhielt der master of the revels durch den Lord Chamberlain eine Nase und das Stück wurde gespielt.

Unmittelbarer als die Censur der Theaterstücke pflegte der Oberkammerherr die Aufsicht über die Schauspieler in seine Hände zu nehmen, und das mit einer Consequenz oder vielmehr Inconsequenz, die recht deutlich zeigt, wie schlecht es um eine Macht

ſteht, deren Baſis nicht das Geſetz, ſondern das Herkommen iſt, und deren Vollſtrecker, während er andere zügelt, nur zu oft verräth, daß er keine Verbindlichkeit fühlt ſich ſelbſt zu zügeln. Unter der Regierung König Wilhelms erließ der Lord Chamberlain einen Befehl, Kraft deſſen kein Mitglied der beiden damaligen Geſellſchaften ſich unterfangen ſollte, von einem Theater zum andern überzugehen ohne förmliche Entlaſſung Seiten des Directors und ausdrückliche Erlaubniß Seiten des Oberkammerherrn. Powel, ein unruhiger Geiſt, verſtieß gegen Beides. Er trat von Drury-Lane nach Lincoln's-inn-Fields über, ohne weder ſeinen Director, noch den Herrn Oberkammerherrn zu fragen. Jener beſchwerte ſich bei dieſem und dieſer, der die Geſellſchaft von Lincoln's-inn-Fields begünſtigte, ließ die Klage unbeachtet und die eigene Verletzung ungerügt. Bald darauf fiel es demſelben Powel ein, nach Drury-Lane zurückzukehren. Jetzt klagt' Betterton im Namen der Geſellſchaft und jetzt ſollte der Befehl gelten. Powel wurde verhaftet und zwei Tage eingeſperrt, und er würde länger im „Hundeloche“ geblieben ſeyn, wenn nicht die klagende Geſellſchaft ihrem Anſpruche auf ihn entſagt hätte. Ein anderes Mal verſetzte Powel einem Freunde des Oberkammerherrn auf Will's Kaffeehauſe eine Ohrfeige, und der Oberkammerherr war darüber ſo erzürnt, daß er den Director, zur Strafe weil er ihn an demſelben Tage hatte auftreten laſſen, obgleich er von Powel's Handgelenkigkeit keine Sylbe gewußt, mit einem dreitägigen Spiel-Interdicte belegte.

Wie demnach die Schauſpieler unter einer Herrſchaft von Willkühr und Inconſequenz gewiß am klügſten thaten, ſchweigend eine Aenderung ſich gefallen zu laſſen, für welche Swiney die Genehmigung jenes willkührlichen und inconſequenten Herrſchers beſaß, ſo erhielt auch Swiney nach Verlauf einiger Jahre eine treffliche Gelegenheit einen gleichen Beweis kluger Unterwerfung zu geben. Es geſchah nämlich, daß ein Sir Thomas Skipwith, der Eigenthümer mehrerer Actien bei Drury-Lane war, jedoch ſeit lange nicht die *geringſte* Dividende empfangen hatte, in einer

heitern Stunde seine sämmtlichen Antheile mit allem Nachforderungs-Rechte einem Obersten Brett zum Geschenk machte, dieser das Geschenk annahm, sich nach London begab, Kraft seines Actien-Eigenthums die Angelegenheiten von Drury-Lane revidirte, sich überzeugte, daß durch eine veränderte Einrichtung das werthlose Geschenk in ein zinstragendes Capital umgeschaffen werden könne, und zu dem Zwecke den Plan entwarf, die Opern vom Schauspiele zu trennen, jene an Swiney zu überweisen und diese ausschließend für Drury-Lane zu behalten. Der Plan fand allgemeinen Beifall, d. h. das Publikum billigte ihn, die Schauspieler billigten ihn, der Hof billigte ihn, und da der Hof ihn billigte, und Brett ein intimer Freund des Lord Chamberlain war, billigte ihn auch der Lord Chamberlain, ohne sich im Entferntesten darum zu kümmern, was Swiney dazu sagen, ob dieser gern oder ungern auf ein Recht verzichten werde, in welchem derselbe Lord Chamberlain ihn nur vor wenigen Jahren bestätigt hatte. Swiney wagte einige bescheidene Gegenvorstellungen, ließ sie aber fallen, sobald er sah, daß die Sache gegen ihn entschieden worden war ehe man ihn gehört hatte, und fügte sich zuletzt um so williger, je wahrscheinlicher es ihm dünkte, daß er durch Nachgiebigkeit mehr gewinnen werde als durch halsstarres Widersprechen, zumal der Geschmack der vornehmen Welt sich immer deutlicher den italienischen Opern zuwendete, die Stadt mit steigender Ungeduld der Ankunft des berühmten Signor Cavaliero Nicolini entgegensah und die durch ihn zu erwartende goldene Ernte eine reiche Entschädigung verhieß für den aus dem Verluste des Rechts, Schauspiele aufzuführen, sich etwa ergebenden Ausfalle.

So kam in raschem Wurfe eine, das Beste der englischen Bühne, wenn auch ursprünglich bloß den Gewinn des Unternehmers bezweckende Trennung der Opern von den Schauspielen zu Stande. Das Haymarket-Theater wurde zum Tempel des Gesangs und der Musik, in Drury-Lane sollte die Kunst des Mimen *herrschen*. Deßhalb wanderte von hier nach dort, wer Sänger

oder Sängerin war; Schauſpieler aber und Schauſpielerinnen zogen von Haymarket nach Drury-Lane und bildeten daſelbſt Ihrer Majeſtät der Königin alleinige Komödiantengeſellſchaft „Her Majesty's only company of comedians.“

Es zeigte ſich bald, daß Swiney's Nachgiebigkeit eine recht vernünftige, ſeine geheime Berechnung eine ſehr richtige geweſen war. Die Herren Nicolini und Valentini und die Dame Tofts machten furore, und obgleich damals noch nicht, wie ſpäter und wie heute, auf die ganze Seaſon, ſondern blos auf die ſechs erſten Vorſtellungen einer Oper abonnirt wurde, der Reſt des Kunſtvereins auch aus höchſt mittelmäßigen Künſtlern beſtand, — es war Mode, wie es noch Mode iſt, in die italieniſche Oper zu gehen, man ging und Swiney realiſirte im erſten Winter ein namhaftes Kapital. Daß dieſe Blüthenzeit nicht von Dauer war, keine folgende Seaſon gleichen Ertrag gewährte und Swiney ſich endlich im Verluſte ſah, wird ſpäter zu erwähnen ſeyn. Jetzt muß ich die Leſer von dem Felde, welches die ausländiſche Pflanze trug, in den Garten zurückführen, wo einheimiſche Kunſt die vaterländiſchen Gewächſe pflegte und ſie beſſer hütete, als ſie ſeit Jahren gehütet und gepflegt worden waren. Wenn die Vereinigung beider Geſellſchaften, das Verſammeln aller ausübenden Künſtlertalente auf denſelben Bretern das Mittel bot, jedes Stück vollſtändiger und beſſer zu beſetzen als der getheilte Zuſtand ſolches bisher erlaubt hatte, ſo piquirten ſich nun auch ſämmtliche Künſtler, der höchſte wie der niedrigſte, ein Mond unter den Sternen zu ſcheinen und alle Fehler und alle Irrthümer zu vermeiden, die das vereinzelte Weſen bisher faſt unvermeidlich gemacht hatte. Das gab ein gutes, herrliches Ganze. Das Volk ſtrömte hinzu, weil es mit Recht beſſere Unterhaltung erwarten konnte, und die vornehme Welt ſuchte die alten Bekannten mit neuem Verlangen auf. So hätten alle Theile Urſache gehabt, mit der Veränderung zufrieden zu ſeyn; aber Einer war es nicht, — der Direktor, der bis dahin unumſchränkt geherrſcht. Er gehörte zu den Menſchen, für welche Alleingewalt den höchſten

der Reize beſitzt, und daß ſein Einkommen durch die Bemühungen ſeines Collegen Brett ſich bedeutend hob, galt ihm für nichts, dem Verluſte gegenüber, den ſeine Autorität durch ihn erlitt. Getrieben daher von dem Wunſche, ſich des Eingedrungenen zu entledigen und die verlorne Oberherrſchaft zurückzugewinnen, und in ſeiner Begierde blind gegen ſeinen und gegen den Vortheil der Bühne, gab er den übrigen Actionärs — den Adventurers, die ebenſo wenig wie Sir Thomas ſeit lange eine Dividende erhalten, — unter der Hand zu verſtehen, daß, wenn ſie jetzt ihre Anſprüche geltend machen wollten, der finanzielle Zuſtand des Theaters ihnen einigermaßen gerecht werden könne. Obgleich hierbei ſeine Abſicht allerdings dahin ging, daß die Actionärs den freundlichen Wink benutzen und bei der wöchentlichen Berechnung des Ueberfluſſes zu Empfangnahme ihrer reſpektiven Antheile ſich einfinden ſollten, ſo war dies doch natürlich nur die Einleitung zu dem Hauptzwecke: den unangenehmen Brett zu entfernen, war das nothwendige Opfer zur Wiedererlangung des ungetheilten Scepters. Die Dankbarkeit der Actionärs mußte bei den Berathungen über die Angelegenheiten des Theaters dem alten Director die Stimmenmehrheit ſichern; ihre Antheile mußten Bretts zeitherigen Gewinn vermindern, beides zuſammen, erforderlichen Falls mit Beihilfe einiger Extra-Chikanen, ihm das ganze Theaterweſen verleiden und ſo das alleinige Regiment an den Urheber des Plans zurückbringen. Die Wirkung der in Bewegung geſetzten Hebel blieb nicht aus. Die Actionärs kamen und freuten ſich der wöchentlichen Dividende. Bei jeder Berathung ſtellte der alte Director einen Antrag auf Wegfall dieſer oder jener Ausgabe! — je weniger Ausgabe, deſto mehr Ueberſchuß; — alſo ſtimmten die Actionärs ſtets mit ihm gegen Brett, deſſen Behauptung, daß eine kleine Erſparniß von heute oft einen großen Verluſt morgen herbeiführe, meiſt tauben Ohren gepredigt wurde, und nur das letzte Reſultat, Brett zum Austreten zu vermögen, ließ unerwartet lange auf ſich warten. Sey es, daß dieſer den Plan ſeines Collegen durchſchaute und ihm

eine ermüdende Langmuth entgegen ſetzen wollte, oder daß er für das Wohl des Theaters zu lebhaft fühlte, um ſeinen Eifer durch Tracaſſerien erkalten zu laſſen, oder daß der immer noch bedeutende Gewinn ſelbſt dem Beſitzer eines unabhängigen Vermögens — und der war Brett — recht annehmbar ſchien, — gewiß iſt, daß der alte Director im Begriff ſtand, an der Richtigkeit ſeines Rechnungexempels zu zweifeln, als eine Unwürdigkeit des Sir Thomas Skipwith den anſcheinenden Fehler verbeſſerte. Fama, die bekanntlich mit der Zunge des Vergrößerungglaſes ſpricht, erzählte von ungeheuern Summen, welche Drury-Lane jetzt einträge; Sir Thomas, der in ſeinem Geſchenke nichts hatte verſchenken wollen, bereute die raſche That; ein wortklaubender Juriſt verſicherte, daß eine Stelle der Schenkurkunde eine günſtige Deutung erlaube, und an einem ſchönen Morgen wurde Brett durch eine Ladung vor das Chancerygericht und noch mehr durch die daſelbſt von ſeinem Freunde, Sir Thomas, wider ihn auf den Grund, daß er ſeine Intereſſen bei Drury-Lane ihm bloß zur Verwaltung anvertraut, zum Zwecke der Rechnungablegung angeſtellte Klage überraſcht. Brett widerſprach zwar dem Klaggrunde, erklärte ſich aber bereit, Klägers Forderung zu genügen, und obgleich Sir Thomas die Sache nun ruhen ließ, bis bald darauf der Tod ihn ins Grab bettete und ſein Sohn und Erbe, Sir George Skipwith, die Rechnung mit Brett ſchloß, ſo fand dieſer ſich doch bewogen, von aller fernern Theilnahme an Drury-Lane augenblicklich zurückzutreten.

Kaum ſah der alte Director ſich wieder an der Spitze und alleiniger Lenker des Theaters, ſo kehrte er zu ſeinem frühern, obſchon ſich unklug ausgewieſenen, Bedrückungſyſteme gegen die Schauſpieler zurück, und das um ſo ſchneller, je heißer er ſich ſehnte, theils Rache zu nehmen an denen, die Brett mehr angehangen hatten als ihm, theils lindernden Balſam in die Wunden zu gießen, welche ſein Geldopfer ihm geſchlagen, und zu ſeinem Verfahren abermals durch den Glauben ermuthigt, daß die Künſtler die *gebundenen Sklaven* ſeines Willens ſeyen. Nicht begnügte

er ſich alſo, den Einen ihre Gehalte zu kürzen und Anderen für das Ende ihrer Contractzeit ähnliches Vorhaben anzukündigen, — noch bedeutender ſchmälerte er ihr Einkommen durch eine neue, ihre Benefizvorſtellungen betreffende Maßregel.

Ich habe früher erwähnt, daß Miſtreß Barry die Erſte geweſen ſey, welcher der ungemeine Beifall ihrer Leiſtungen ein Benefiz eingetragen habe. Spätere Directoren benutzten es als Mittel, einzelne Individuen für gehabte Verluſte zu entſchädigen oder eigene Zahlungverbindlichkeiten damit zu löſen. Als aber die Vereinigung in Drury-Lane Statt fand, wurde faſt jedem Mitgliede eine Benefizvorſtellung zugeſagt, und je höher die Vortheile derſelben wuchſen, deſto unbilliger ſchien es dem neuen Herrſcher, daß er von allem Mitgenuſſe ausgeſchloſſen ſeyn ſolle. Er forderte alſo beſcheiden den dritten Theil der Einnahme und dießfallſige ſchriftliche Zuſicherung. Mehrere Schauſpieler weigerten ſich deſſen und erinnerten an das unbedingte mündliche Verſprechen. Darüber lachte der Herrſcher und ſtellte ihnen kurzweg die Wahl, ein Benefiz ohne den dritten Theil der Einnahme oder gar kein Benefiz zu haben, und die Folge war, daß Alle ſich dem ungerechten Anſinnen fügten. Sie fügten ſich indeſſen nur, weil der Augenblick ſie drängte, und ſobald der Letzte die zwei Drittel ſeines Benefizes in der Taſche hatte, traten ſie ſämmtlich zu einer Beſchwerde beim Lord Chamberlain zuſammen. Dieſer legte dem Director Nachweiſung des Grundes auf, aus welchem er wider den zeitherigen Gebrauch ſich ein Drittel der Einnahme angemaßt. Der Director berief ſich auf die ſchriftlichen Accorde. Sie beſtanden vor dem Auge des Rechts, wie ſehr auch die Billigkeit das Mittel ihrer Erlangung verwarf, und der Herr Oberkammerherr, wahrſcheinlich mehr für die Prinzipien des Vergeltungs- als für die des poſitiven Rechts eingenommen, deutete auf der einen Seite dem Director an, daß er gut thun werde, ähnlicher Beeinträchtigungen ſich künftig zu enthalten, und auf der andern den Schauſpielern, daß, da der Director ſich erlaubt, ſeine mündlichen *Zuſagen* zu verletzen, ſie gegen ihn ſich gleiche Freiheit

nehmen könnten, und er kein Bedenken tragen werde, ihre Trennung von ihm und Conſtituirung unter einem andern Oberhaupte zu ſanctioniren. Freudig griffen die Schauſpieler den hingeworfenen Wink auf, knüpften mit Swiney Unterhandlungen an und hielten das Complott ſo geheim, daß, als der Abſchluß bereits zur Beſtätigung des Lord Chamberlain vorlag, der Director immer noch nicht die geringſte Ahndung davon hatte. Ja, er benutzte im Gegentheile ihre anſcheinend ſtumme Unterwerfung, die Gewalt des Tyrannen ihnen fühlbarer zu machen, und häufte, namentlich durch das Mittel der Rollenbeſetzung, Unbill über Unbill auf diejenigen, die er als Haupturheber der erhöhten Beſchwerde kannte. Sie trugen Alles um ſo ruhiger, je gewiſſer ſie des nahenden Augenblickes der Vergeltung waren, und es muß wirklich eine Komödie geweſen ſeyn, als eines Tages ein Schauſpieler, nachdem er die betreffende Ausfertigung an den Director auf dem Bureau des Oberkammerherrn geſehen und ſich darüber für die Probe etwas verſpätigt hatte, den dießfallſigen ſtrengen Verweis ſeines Gebieters erſt demüthig hinnahm, dann aber, ſich ſtolz emporrichtend und den Kopf zurückwerfend, mit theatraliſchem Anſtande die von einem Ohrenzeugen der Nachwelt überlieferten Worte ſprach: „Sie ſagen, mein Herr, ich ſolle mein Geſchäft nicht vernachläſſigen, und ich ſage Ihnen, daß Sie hier ebenſo wenig zu ſchaffen haben als ich, — daß, ehe eine halbe Stunde verrinnet, wie die Macht, ſo die Gelegenheit Ihnen fehlen wird, Schauſpieler zu commandiren.“ — „Keine Arbeit, keine Bezahlung,“ antwortete der Director, mühſam gefaßt, ob aus Entrüſtung oder wegen plötzlich anfliegender Beſorgniß. — „Ein Bote des Lord Chamberlain,“ meldete jetzt ein Aufwärter. Und ſobald der Director den behändigten Befehl erbrochen, ſtellte der Schauſpieler ſich ihm gegenüber, wie Shakespeare ſeinen achten Heinrich dem Kardinal Wolſey gegenübergeſtellt, und rief: „das leſt, und nun — zum Frühſtück, meine Damen und Herren, mit beliebigem Appetit.“ Und Augenblicks verließen ſämmtliche

Verſchworene das Haus, um, unter dieſem Director, es nie wieder zu betreten.

Vorbeſchriebenes trug ſich gegen das Ende der Seaſon von 1709 zu. Wie wohlverdient indeſſen auch die Züchtigung des alten, böſen, unverbeſſerlichen Tyrannen erſcheint, — immer wird und muß der Freund des Rechts und der Gerechtigkeit mißbilligend den Kopf ſchütteln, wenn er hört, daß derſelbe, obgleich fortdauernd im Beſitze ſeines Patentes, und obgleich nicht von allen, wenn auch von den vorzüglichſten Schauſpielern verlaſſen, nächſt dem Befehle, ihrem Weggange kein Hinderniß entgegen zu ſtellen, zugleich den erhielt, ſein Theater zu ſchließen, — daß er ſich vergebens auf die Kraft ſeines Patents berief, an welchem das große Siegel in ungebleichter Friſche glänzte, und daß er bis zum Tode der Königin Anna, der am 1. Auguſt 1714 erfolgte, keine Zurücknahme des Verbots bewirken konnte. Der Schein des Rechts war allerdings auf Seiten der Regierung, denn das Patent ſtand auf beliebigen Widerruf; doch war die Sünde des Patentirten nicht groß genug, den Gebrauch der vorbehaltenen Willkühr zu rechtfertigen, und ſelbſt das Anführen, daß der Hof die Abſicht gehabt habe, ſich zum abſoluten Lenker der theatraliſchen Vergnügungen zu machen, kann um des bald nachher anderweit ertheilten Patents Willen nur in dem Lichte eines unhaltbaren Vorwandes, nur als Bemäntelung einer unziemlichen Parteilichkeit erſcheinen.

Die erſte Sorge der mit Swiney auf Verluſt und Gewinn conföderirten Mimen betraf die Abſtellung der innern räumlichen Gebrechen, an denen, wie ich früher bemerkt habe, das Haymarket-Theater litt und die bei Aufführung von Opern unangenehm, bei Aufführung von Schauſpielen unerträglich waren. Es geſchah, was in der Kürze der Zeit geſchehen konnte, und als beim Eintritt der Seaſon das Haus ſich öffnete, fehlten die Beſucher um ſo weniger, je unbedingter die Freunde der Oper ſowohl als der dramatiſchen Kunſt auf dieſes einzige Haus angewieſen waren,

Dennoch ſollte die Ernte erſt ſpäter reifen. Gelockt von dem reichen Gewinne, welchen Swiney von den Opern gezogen, verführt von dem hohen Rufe, zu welchem dieſe, dem Anſcheine nach, ſich hoben, geblendet von der Kraft der Anziehung, welche ſie auf den Adel geäußert, und beſtochen von der Verſchwendung, mit welcher der Adel ſich Logen gekauft hatte, ſtimmten die Alliirten für Beibehaltung der italieniſchen Oper, ſtatteten ſie mit ſchweren Koſten aus und entdeckten — zu ſpät, daß ſie einer Täuſchung nachgehangen, der öffentliche Geſchmack ſich ſatt geſchwelgt in den Reizen der bräutlichen Italienerin, Mangel an Neuem zur Entſchuldigung des Mangels an Appetit gemacht wurde, man jetzt Gebrechen wahrnahm, wo man früher Schönheiten bewundert hatte, und das endliche Reſultat das war, daß die Oper verzehrte, was das Schauſpiel erwarb. Hierzu kamen zwei andere, dem Ganzen des Unternehmens ungünſtige Umſtände, die langwierige Unterſuchung wider Doctor Sacheverel und die Bildung einer neuen Theatergeſellſchaft.

Nie vielleicht hat das gerichtliche Verhör eines Privatmanns in England größeres Aufſehen erregt als das des Doctor Heinrich Sacheverel. „Die Augen des ganzen Königreichs," ſagt Smolett in ſeiner Geſchichte von England, „waren auf dieſe außerordentliche Unterſuchung gerichtet. Sie währte drei Wochen, und ſo lange ſie währte, ruhten alle Geſchäfte. Die Königin ſelbſt, obgleich nur als Privatzuſchauerin, war täglich zugegen." Ueber das Weſen der Unterſuchung genügt hier zu bemerken, daß Sacheverel, ein beſchränkter Kopf mit einer überreizten Phantaſie und Pfarrer zu St. Saviour in Southwark, in Folge zweier gehaltenen und durch den Druck verbreiteten Predigten von dem Hauſe der Gemeinen vor dem Hauſe der Lords des Hochverraths gegen die beſtehende Regierung angeklagt, durch eine Mehrheit von ſiebzehn Stimmen für ſchuldig befunden und auf drei Jahre ſeines Predigeramtes entſetzt, ſeine zwei Predigten aber von Henkershand den Flammen übergeben wurden. Der Einfluß hingegen, den dieſe *Unterſuchung auf das* Haymarket-Theater hatte, beſtand

in einer drei Wochen langen Verödung; Alles ſtrömte nach der Weſtminſter-Halle; jeder und jede wollten den Doctor Sacheverel ſehen, — ſeine Anhänger, um ihm die Hände zu küſſen, ſeine Gegner um ihn mit Koth zu werfen, und die drei Wochen lange Ebbe während der fruchtbaren Seaſonzeit war für die Theaterkaſſe ein wahrhaft austrocknendes Ereigniß. Die faſt Verdurſtenden tröſteten ſich mit der Hoffnung auf eine deſto voller und reicher einſetzende Springfluth. Als ſie jedoch dem wirklich rückkehrenden Strome ihre Hallen öffneten, leitete wieder ein böſer Genius, in der Geſtalt eines neuen Schauſpielunternehmers, den Strom zum großen Theile ab. Dieſer Genius war William Collier, ein Juriſt ſeines Handwerks, nebenbei Parlamentsmitglied und ein Mann von unternehmendem Geiſte und heiterm Gemüthe. Er ſah Drury-Lane leer ſtehen und eine Anzahl Schauſpieler unbeſchäftigt. Seine Geltung bei Hofe ſicherte ihm die Spiellicenz, und daß der alte Director noch im Beſitze des Theaters und des Hauſes war, konnte einen praktiſchen Juriſten nicht geniren. Er erfuhr, daß jener den Eigenthümern des Hauſes bloß für die Tage, an welchen er ſpielte, zu Zahlung eines Zinſes verpflichtet ſey, folglich jetzt, wo er nicht ſpielen durfte, auch nichts bezahlte. Alſo bot er den Eigenthümern vier Pfund täglich ſtatt der drei, die ſie von jenen zu erhalten gehabt hätten, und da er es dabei übernahm, ihn aus dem Beſitze zu bringen, ſchlug man freudig ein. Den Contract in der Hand rückte er gegen den alten Director in's Feld und wußte im Wege des Rechtes oder Unrechtes ihn dergeſtalt in die Enge zu treiben, daß dieſer einpackte was ſich einpacken ließ, und dem Sieger das Haus räumte. Da die müßigen Schauſpieler gern in Colliers Dienſte traten und ein Haufe alte Dekorationen zurückgeblieben war, ſo fehlte zum ſofortigen Anfange weiter nichts als Garderobe. Dieſem Mangel half die nächſte Trödelbude ab. Ein neues Luſtſpiel, voll Witz und Laune, the fair quaker of Deal, — die ſchöne Quäkerin von Deal — wurde in Scene geſetzt und Fräulein *Santlow*, die früher als Tänzerin Bewunderung erregt

hatte und jetzt zum ersten Male als Schauspielerin auftrat, war mit dem weichen Wohlklange ihrer Stimme, mit der ruhigen Unschuld ihres Auges, in ihrem bescheidenen Kleidchen, in der Züchtigkeit ihrer Bewegungen und mit der einfach-natürlichen Rede, das schöne liebenswürdige Mädchen, das sie vorstellte. Ein Zeitgenosse sagt von ihr: „das begeisterte Mädchen von Orleans leistete den von den Engländern verfolgten Franzosen nicht größern Nutzen als die schöne Quäkerin dem schwachen Reste der Gesellschaft.“

Alles ist indessen dem Wechsel unterthan. Miß Santlow und immer nur Miß Santlow genügte dem theatergehenden Publikum bloß eine Zeit lang. Dann wendeten sich die Gesättigten zu den neugewürzten Schüsseln von Haymarket und am Ende der Season fand Collier den Abschluß seiner Rechnung so ungünstig, daß er einen andern Plan entwarf, in dessen Realisirung seine Gunst bei Hofe ihn abermals unterstützte. Demgemäß und durch das warnende Beispiel des alten Directors von jedem Widerstande zurückgeschreckt, übergaben Swiney und Consorten ihr Haymarket-Theater nebst allen Sängern und allem Opernapparat an Collier und sicherten ihm außerdem ein Jahrgeld von zweihundert Pfund Sterling zu. Dagegen übergab Collier ihnen Drury-Lane nebst allen Schauspielern und Requisiten, und wie er sich verpflichtete, gegen den jährlichen Empfang der zweihundert Pfund nie etwas Anderes als Opern aufzuführen, so ertheilte der Lord Chamberlain das mündliche Versprechen, für die Dauer der richtigen Bezahlung jener zweihundert Pfund die Errichtung keiner dritten Gesellschaft zu erlauben. Einen fast noch stärkern Beweis von der Willkühr und der Eigenmacht, mit welcher der Hof über die Theater schaltete, brachte das nächste Jahr. Swiney und dessen Genossen machten in Drury-Lane ebenso gute als Collier in Haymarket schlechte Geschäfte und mit einer kaum glaubbaren Unverschämtheit bot nun Letzterer Ersterm einen Tausch ihrer Stellungen an. Swiney lehnte das höflichst ab. Da insinuirte ihm der Hof, daß, wenn er auf Colliers Vorschlag

nicht eingehe, er von beiden Theatern entfernt werden würde, und Swiney, der hier eine herrliche Gelegenheit gehabt hätte, das Walten der Nemesis zu erkennen, — wie überhaupt die Geschichte der englischen Bühne ein kleines Weltgericht ist — fügte sich, übernahm wieder die Regie der Oper in Haymarket, verlor dabei im Winter $17^{11}/_{12}$ den größern Theil seines Vermögens und wanderte mit dem Reste seiner Habe nach Italien aus, wo er, fern von Freunden und Vaterland, zwanzig lange Jahre verlebte.

Sobald Swiney England verlassen hatte, stellte Collier, wie er an der Spitze von Drury-Lane stand, sich auch an die Spitze des Haymarket-Theaters; doch nicht lange, so entdeckte er, daß es viel klüger wäre, sein mannichfaches Treiben mit einem guten jährlichen Einkommen zu beschließen, als den Wechselfällen und Aergernissen zweier Theaterdirectionen sich hinzugeben, und trug daher seine sämmtlichen Ansprüche, das königliche Patent inbegriffen, auf drei Schauspieler, Wilks, Dogget und Collier, gegen jährliche siebenhundert Pfund über. Hiermit endigte seine theatralische Laufbahn und scheinbar besser als seine Machinationen es verdienten. Aber auch ihn ereilte, eh er starb, die zürnende Nemesis, denn mit dem Tode der Königin Anna starb seine Hofgunst und mit ihr ging ihm sein Jahrgehalt verloren. Zwischen der Zeit dieses Ereignisses und der von Colliers scheinbar vortheilhaftem Handel liegt nur eine einzige Begebenheit, bei welcher ich den Leser einige Minuten verzögern muß; — es gilt einen Abstecher nach Oxford, „den Abstecher in die Provinz," zu welchem ich unter dieser Bezeichnung bereits eingeladen habe. Ich brauche nicht zu wiederholen, daß es keine Provinzialbühnen gab, sondern die Bewohner anderer Städte als London mit ihren dramatischen Genüssen auf die Ausflüge der dasigen Gesellschaften beschränkt waren. Das aber ist das Bemerkenswerthe, daß der dramatische Geschmack der Provinzialen von dem der Hauptstädter sich ebenso wesentlich als zu Gunsten der Ersteren unterschied. *Ein Bericht* über mehrere Vorstellungen, zu welchen die Gesellschaft

von Drury-Lane nach der Season von 1712 ſich in Oxford veranlaßt ſah, giebt davon deutliches Zeugniß. Es geht daraus hervor, daß ein großer Theil jenes falſchen, geiſtloſen Witzes und jener gezwungenen Laune, woran die Hauptſtadt ſich ergötzte, dort mit dem Maße ſeines Unwerths gemeſſen wurde, dort nur das wahre, echte Gute Beifall fand und höchſtens die Geſchicklichkeit eines Künſtlers eine momentane Täuſchung bewirken konnte. Shakespeare und Ben Jonſon waren dort die gefeierten claſſiſchen Autoritäten, und dachte man auch gerecht genug, die Verdienſte einiger neuen Komödien anzuerkennen, ſo wurden ſie doch um Vieles minder günſtig aufgenommen als in London, wo eine, der Mode und dem Vergnügen huldigende Welt darin mit Luſt einen Spiegel ihrer eignen Thorheiten, ihrer eingebildeten Vorzüge erblickte. In der Provinz kannte man ſie nicht, die eleganten Erbärmlichkeiten des höheren Flugs und deßhalb ſchätzte man dort den einfachen Schmuck der Natur höher als aufgeklebte Schminke.

Der Uebergang der engliſchen Krone auf das Haupt des erſten Georg — im Jahre 1714 — hatte auch beim Theater weſentliche Veränderungen zur Folge. Zuerſt mußten die genannten drei Schauſpieler um Erneuerung ihres Patents nachſuchen, und da mit Erlöſchung deſſelben zugleich Collier's Recht auf ſeine jährlichen ſiebenhundert Pfund erloſchen war, ſo ſtand es jetzt in ihrer Wahl, ob ſie ſeine Ohneſorgenſtelle — sinecure — ihm ferner überlaſſen oder einziehen, oder jemand anders verleihen wollten. Daß der Gedanke, die Stelle in Wegfall zu bringen und die bedeutende Ausgabe des damit verbundenen Gehalts zu erſparen, bei ihrer dießfallſigen Berathung gar nicht in Anregung kam, dürfte für den deutlichſten Beweis ſeiner Unausführbarkeit und für das ſicherſte Zeichen ihrer Abhängigkeit von der Gunſt des Hofes gelten. Denn ihre Intereſſen dort zu vertreten, war das alleinige Geſchäft des ſo theuer Bezahlten. Daß Collier, der Tory, unter einer Regierung, welche die Whigs begünſtigte, hiezu *nicht der Mann war*, lag auf der Hand, und ſo richteten

die drei Schauſpiel-Dirigenten ihre Augen auf den in politiſcher wie in literariſcher Beziehung wohlbekannten Sir Richard Steele. Sir Richard hatte von jeher in ſeinen Schriften lebhafte Theilnahme für das Theater bewieſen und namentlich durch ſeine, dieſem Gegenſtande faſt ausſchließend gewidmeten Tatlers — die Plauderer — um Kunſt und Künſtler ſich verdient gemacht. Mehr jedoch als dies empfahl ihn den Schauſpiel-Directoren wahrſcheinlich ſeine politiſche Stellung. Ein entſchiedener Freund des Hauſes Hannover hatte er ein Jahr vor Georg's Thronbeſteigung zwei Flugſchriften herausgegeben, the Englishman und the Crisis; das Haus der Gemeinen hatte ihren, der beſtehenden Regierung ungünſtigen Inhalt für ſkandalöſes zum Aufruhr reizendes Pasquill erklärt, und durch Mehrheit der Stimmen war Sir Richard aus der Verſammlung gewieſen worden. Aber auf dem Felde der Politik ſteht neben dem Schaffotte der Triumphbogen, und was Sir Richard den Haß der Königin Anna zugezogen, das gewann ihm die Gunſt des erſten Georg. Das Angebot einer Pfründe von jährlich ſiebenhundert Pfund konnte füglich niemand und am wenigſten einem Manne mißfallen, der, wie Sir Richard, bei Balancirung ſeiner Einnahme und Ausgabe das ſchwerere Gewicht meiſt in der letztern Schale fand. Alſo nahm er den Antrag unverzüglich an und erlangte auch ohne Weiteres durch Vermittelung des Herzogs von Marlborough, „des Helden ſeines Herzens,“ das Verſprechen des Königs, daß das gewünſchte Patent ihm und den drei Schauſpiel-Directoren ertheilt werden ſolle. Bald bot ſich Letzteren ein zweiter Grund mit der Wahl ihres Vertreters zufrieden zu ſeyn.

Der alte Director, der immer noch lebte, hatte, nachdem Collier ihn aus Drury-Lane vertrieben, im Vertrauen auf das Erſcheinen eines Tages, der ihm wieder den Gebrauch ſeines Patentes erlauben werde, es inzwiſchen rathſam erachtet, ſich eventuell mit einem Hauſe zu verſorgen, und zu dem Zwecke das Theater in Lincoln's-inn-Fields, in welchem Betterton und Conſorten einſt geſpielt, an ſich gebracht und in Stand geſetzt. Er

war eben damit fertig, als der Regierungswechsel den gehofften Tag herbeiführte. Der spätere Staatssecretair Craggs nahm sich des offenbar Verletzten an, legte dem Könige dessen Bittschrift vor, und bewirkte den Bescheid, daß, „in Betracht Seine Majestät bei Dero Anwesenheit in England zu König Carl's Zeit zwei Theater in London gefunden und das angeregte Patent auf rechtmäßige Art erworben sey, weder gegen das Bestehen zweier Theater, noch gegen Erneuerung des Patents einiges Bedenken vorwalte.“ Einem Donnerschlage gleich traf diese Entscheidung die drei Schauspiel-Dirigenten. Sie eilten zu Sir William Richard, stellten ihm vor, daß, die einzige Gesellschaft zu seyn, eine der Bedingungen gewesen, unter welchen sie Collier die mehrerwähnten siebenhundert Pfund bewilligt, bemerkten ihm, daß, da er an Collier's Stelle getreten, er auch derselben Bedingungen gehalten sey, führten an, daß das Erstehen einer zweiten Gesellschaft ihnen natürlich Eintrag thun müsse, und machten daher die Erfüllung ihrer Verbindlichkeit gegen Sir Richard von Erfüllung der seinigen gegen sie abhängig. Eine Aenderung im Beschlusse des Königs zu versuchen, ließ der Hofmann sich nicht einfallen. Wohl aber sann er auf eine angemessene Entschädigung seiner Constituenten und besaß Einfluß genug, sie dadurch zu erlangen, daß erstens eine dem auf seinen Namen gestellten und von ihm den drei Schauspielern allenthalben übereigneten Patente einverleibte Clausel diese zu unumschränkten Richtern der aufzuführenden Stücke und somit von der Verpflichtung frei machte, solche der Censur des master of the revels zu unterwerfen und — ein Hauptpunkt — ihm für die jedesmalige Erlaubniß zwei Pfund zu bezahlen, und daß zweitens das Patent nicht bloß bis zu Sir Richard's Tode, sondern noch drei Jahre darüber hinaus in Kraft und Geltung bleiben sollte. Wenn dieser Zusatz den Directoren von Drury-Lane gestattete, ihren theatralischen Angelegenheiten sich mit besserer Zuversicht zu widmen, und jene Clausel ihnen größere Freiheit der Bewegung und selbst einigen *pecuniären Ersatz für den* Verlust gewährte, welchen das Spielen

in Lincoln's-inn-Fields ihnen allerdings zuzog, ſie mithin auf der einen Seite gewannen, was ſie auf der andern Seite einbüßten, ſo war das mehr, als was von der Wirkung ſich ſagen läßt, welche die Erlaubniß zu Bildung einer zweiten Geſellſchaft auf das Beſte der Bühne hatte. Es iſt wahr, das Beſtehen zweier Theater veranlaßte einen Wettlauf um den Beifall des Publikums. Aber durch welches Mittel wurde ganz vorzüglich um den Sieg gerungen? — Durch das Mittel der Neuheit; und dieſe unglückliche Sucht gebar unter Anderm die verkrüppelte, kindiſche Mißgeſtalt der Pantomime, welche noch heutigen Tags von Weihnachten an mehrere Monate lang die engliſche Bühne entadelt, ſchändet, zum Kinderſpotte macht. Früher hatten Muſik, Geſang und Tanz die Kunſt des Mimen von den Brettern gedrängt. Muſik und Geſang waren zu der Zeit, von welcher hier die Rede iſt, das alleinige Eigenthum der italieniſchen Oper. Alſo blieb als Zugmittel nur der Tanz übrig. Dieſem mehr Sinn und Bedeutung zu geben, nahm man ihm einen Theil der von der Muſik geregelten Grazie, verlieh ihm dafür die Geberde, fügte das Ganze in die zuſammenhängende Verſinnlichung irgend einer Fabel, — die Mythe von Mars und Venus machte den Anfang — und nannte es Pantomime oder pantomimiſche Darſtellung, ein recht eigentliches Rührei von Grimaſſe und Unſinn.

Was am 19. Januar 1718, dem Tage der Uebereignung von Sir Richard's Patente, für ein wohlerworbenes Vorrecht gelten konnte, das achtete fünfzehn Jahre ſpäter, — ein Zeitraum, welcher in der Geſchichte des engliſchen Theaterweſens keinen denkenswerthen Moment bietet, obgleich er, im Jahre 1727, die Vererbung der Krone vom erſten auf den zweiten Georg enthält, das achtete, ſage ich, fünfzehn Jahre ſpäter die öffentliche Meinung für ein allgemeines Recht, und ſchnell nach einander entſtanden zwei kleine Theater, eins in Goodman's-fields, das andere in Haymarket, in dem von der Drury-Lane Truppe früher innegehabten Gebäude, deren beiderſeitige Mitglieder weder zum *Spielen überhaupt* mittelſt Patents berechtigt waren, noch die

aufzuführenden Stücke der Genehmigung des master of the revels unterwarfen. Nachdem Erſteres ein volles Jahr lang unbeläſtigt geblieben, fiel es dem Lord-Mayor ein, dieſem herkömmlichen Feinde der dramatiſchen Kunſt, auf Unterdrückung deſſelben anzutragen. Aus Gründen, die ich nicht kenne, ließ die Regierung den Antrag unbeachtet. Das konnte, aber bald darauf mußte ein gerichtlicher Ausſpruch die bemerkte Meinung des Publikums beſtätigen. Verletzt nämlich durch die Errichtung des Haymarket-Theater riefen die Directoren von Drury-Lane gegen die daſigen Künſtler, die früher ihrem Inſtitute angehört und ſolches in Folge eines Zwiſtes verlaſſen hatten, den Schutz des Geſetzes, die Beſtimmungen der ſogenannten Vagabunden-Acte auf. Demgemäß wurde einer der Chefs, Namens Harper, gleichſam als Repräſentant Aller, von der Bühne weg verhaftet, in Bridewall eingeſperrt und vor Gericht geſtellt, aber am Ende der Unterſuchung freigeſprochen. Dieſe Entſcheidung bewirkte an der Stelle der zerſprengten Geſellſchaft das Zuſammentreten einer neuen, deren Leiter, ein ſchlauer Kopf, überzeugt, daß das ſicherſte Mittel Zuſchauer herbeizuziehen und durch ſie ſeine Kaſſe zu füllen, das Darſtellen boshaft-ſatiriſcher Anſpielungen auf den in der Achtung der Nation täglich tiefer ſinkenden erſten Miniſter, Sir Robert Walpole, ſeyn werde, nichts auf die Bühne brachte, als das Fehlerhafte ſeiner Maaßregeln, ſein geordnetes Beſtechungs-Syſtem und alle Mängel und Gebrechen ſeiner Verwaltung bloßſtellte und dem Gelächter preis gab. Die Speculation gelang, das Haus war ſtets zum Erdrücken voll, und nachdem der Miniſter die Vertheidigung ſeiner Handlungen, ob unglücklicher oder ungeſchickter Weiſe, Federn anvertraut hatte, deren erbärmliches Gekritzel das Uebel verſchlimmerten, faßte er den Entſchluß, die erſte Gelegenheit zu Verſtopfung der Canäle zu ergreifen, durch welche der Strom des öffentlichen Tadels gegen ihn herbrauste. Er glaubte dieſe Gelegenheit in einem auf dem Haymarket-Theater zur Vorſtellung gekommenen Stücke zu finden, welches unter dem Titel, *The golden* Rump, — der goldene Rumpf —

weder Religion, noch Geſetze, weder die Diener der Kirche, noch die der Gerechtigkeit verſchonte und wahrhaft hochverrätheriſche Schmähungen gegen die beſtehende Regierung enthielt. Eine Abſchrift dieſes Stücks in der Hand trat Sir Robert in das Haus der Gemeinen, ſprach von der Unverſchämtheit, von der Bosheit, von der Immoralität, von den zu Aufruhr und Empörung reizenden Verläumdungen, die neuerlich Zweck und Gegenſtand theatraliſcher Vorſtellungen geworden, belegte das Geſagte mit Stellen aus dem fraglichen Stücke und gründete hierauf den Geſetz-Vorſchlag, die Zahl der Schauſpielhäuſer zu beſchränken — alle Schauſpieler der Aufſicht und Gerichtsbarkeit des Lord Chamberlain zu unterwerfen, und alle Dramatiker zu zwingen, ohne deſſen Erlaubniß keins ihrer Producte auf die Bühne zu bringen.

Wie kräftig auch die von Sir Robert nachgewieſenen Thatſachen ſeinen Antrag unterſtützten, doch fehlte es nicht an gleichkräftigem Widerſpruche. Die Gegner des Miniſters ſahen in ſeiner Motion eine verdeckte Batterie, die Freiheit der Preſſe niederzuſchmettern, und unter denen, die zu ihrem Schutze ſich erhoben, ſtand Graf Cheſterfield voran. Seine Rede muß für alle Zeiten ihm die Liebe der Freunde des Talents und der Literatur und den Dank derer gewinnen, in deren Bruſt eine Ader ſchlägt für die Rechte der Nationen. Ich kann der Verſuchung nicht widerſtehen, durch das Ausheben einer Stelle den Leſern eine Freude zu machen. „Es iſt wahr,“ ſagte der edle Graf, „unſere Bühne muß ihre Schranken halten; doch das zu bewirken, genügen die gegenwärtigen Geſetze. So oft unſere Schauſpieler aus jenen Schranken treten, mögen ſie darüber zur Rechenſchaft gefordert, mögen ſie deßhalb beſtraft werden. Das iſt bereits geſchehen und wir haben Beiſpiele von Beſtrafungen für minder verbrecheriſche Dinge als einige der neuerlich zur Aufführung gekommenen Stücke. Ein neues Geſetz iſt alſo unnöthig. Aber es kann im vorliegenden Falle nicht unnöthig ſeyn, ohne gefährlich zu ſeyn. Jeder unnöthige Zwang iſt eine Feſſel an den *Füßen, eine Schelle* an den Händen der Freiheit. Eine unſerer

größten Segnungen, eine der ſchönſten Wohlthaten die das Erbtheil eines Volkes ſeyn können, iſt Freiheit. Wie jedoch kein irdiſches Gut ohne Uebel, ſo iſt Ausſchweifung das Beigemiſch der Freiheit. Es iſt eine Aufwallung, ein Auswuchs; es iſt ein Flecken auf dem Auge des politiſchen Körpers, den ich nur mit ſanfter, leiſer Hand berühren darf, damit ich den Körper nicht zerſtöre, das Auge nicht verletze, auf welchem der Flecken ſich zeigt. Schweift die Bühne aus, ſtellt ein Stück ſich dar als Pasquill gegen die Regierung oder gegen irgend einen, — des Königs Gerichtshöfe ſtehen offen, das Geſetz genügt, den Frevler zu ſtrafen. Sollen Dichter und Schauſpieler eingehemmt werden, ſo geſchehe es, wie bei anderen Unterthanen, durch die Kraft der bekannten vaterländiſchen Geſetze; freveln ſie, ſo werden ſie gerichtet, wie jeder Britte gerichtet werden muß, vor Gott und Vaterland und Volk. Nicht aber wollen wir ſie dem Willen und der Willkühr eines Einzelnen Preis geben. Die Macht in der Hand eines Einzelnen, zu richten und zu entſcheiden — unbeſchränkt, unbeaufſichtigt, ohne Berufung, — das iſt eine Macht unſerer Geſetzgebung fremd, und unverträglich mit unſerer Verfaſſung. Es iſt eine höhere, eine abſolutere Macht als wir dem Könige vertrauen, und deßhalb, meine ich, dürfen wir mit ſolcher Macht nicht des Königs Kammerherrn bekleiden.“

Die Stimmenmehrheit ging in beiden Häuſern mit dem Miniſter und ſein Geſetzvorſchlag unter dem Namen playhouse bill erhielt im Juni 1737 geſetzliche Kraft. Demgemäß wurden die beiden Theater in Goodman's-fields und Haymarket auf Befehl der Regierung geſchloſſen und zwei Stücke, von denen das eine Guſtavus Vaſa, von einem Irländer Henry Brooke, in Lincoln's-inn-Fields, das andere, Eleanora, von dem berühmten Thomſon, in Drury-Lane zur Aufführung kommen ſollte, vom Lord Chamberlain verboten. Das Publikum bezeigte an beiden Ereigniſſen lebhafte Theilnahme. Den Dichtern deckte es den Verluſt durch eine überreiche Subſcription und ſeine Unzufriedenheit mit dem Schließen der Theater erklärte es bei Gelegenheit einer, in Betracht des allgemeinen dießfallſigen Unwillens ſehr

unkluger Weiſe einigen franzöſiſchen Schauſpielern ertheilte Erlaubniß, auf dem Haymarket-Theater Vorſtellungen zu geben. Das der Ankündigung mit großen Buchſtaben vorgedruckte By Authority wirkte eher aufreizend als beſänftigend, und weil Partei und Gegenpartei einen Sturm vorausſahen, erſchienen beide gerüſtet. Kurz vor der zum Anfange des Spiels beſtimmten Stunde forderte Einer aus der Oppoſition das bekannte Loblied auf engliſches roast beef. Jemand in der Galerie ſang es; faſt das ganze Haus fiel im Chore ein und begleitete den Schluß mit dreimaligem Huzza. Jetzt erhob ſich ein Friedensrichter, der Verſammlung bemerkend: er ſey als Magiſtratsperſon gekommen, des Königs Autorität aufrecht zu erhalten, — vor der Thüre ſtehe Oberſt Pulteney mit einer Compagnie Garde, ihn in der Vollſtreckung ſeiner Pflicht zu unterſtützen, — es ſey des Königs Befehl, daß geſpielt werden ſolle, — das verhindern, heiße des Königs Autoritat ſich widerſetzen, — geſchähe dies, ſo müſſe er die Aufruhrs-Acte verleſen, und dann würden ſämmtliche Frevler von den bereit ſtehenden Gardiſten ergriffen und in Gewahrſam gebracht werden. Hierauf erwiederte Einer: die Verſammlung habe ein legales Recht, ihr Mißfallen gegen ein Schauſpiel oder einen Schauſpieler an den Tag zu legen, denn das Geſetz des Landes beruhe auf gemeinem Herkommen und auf Volks-Gebrauch und der Gerichtshof des Parterre ſey ſeit undenklichen Zeiten als ſolcher anerkannt und geehrt worden; müßten daher gegenwärtige Schauſpieler ihr Schickſal vom Publikum entgegen nehmen, ſo ſtehe es dieſem frei, ſie nach Belieben zu empfangen. Sprach's, und aufrollte der Vorhang, und zwiſchen zwei Reihen Grenadieren mit aufgepflanzten Bajonetten und geſpannten Hähnen ſtanden die franzöſiſchen Künſtler. In demſelben Nu erhob ſich das ganze Parterre und hunderte von Stimmen fragten gleichzeitig den Friedensrichter nach der Bedeutung ſolcher Willkühr. Entweder wußte er von den aufgeſtellten Soldaten nichts oder achtete es für das Sicherſte, ſo zu ſagen. „Dann weg mit Soldaten von *der Bühne!*“ rief das Haus. Der Friedensrichter winkte und die *Soldaten traten ab.* Nun fing das Haus ſeine Serenade an, —

ein Gemiſch aller tragbaren Inſtrumente, mit denen irgend ein unangenehmer Lärm ſich hervorbringen läßt. Die Schauſpieler, überzeugt von der Lächerlichkeit des Verſuchs, Gehör zu gewinnen, entfernten ſich, und zwölf Tänzer und zwölf Tänzerinnen hüpften auf die Bühne. Ein Erbſen-Regen machte ihre Sprünge gefährlich, ſie traten ab, und wieder kamen die Schauſpieler. Hätten dieſe aber auch mit der Stimme des Donners geſprochen, — die verworrenen Laute von tauſend verſchiedenen muſikaliſchen und unmuſikaliſchen Ton-Werkzeugen würden den Donner übertäubt haben. Da ſtand der Friedensrichter auf und bewegte die Hand, und Alles verſtummte. Und er erklärte, daß, wenn das Haus in ſeiner Oppoſition beharre, er die Aufruhrs-Acte verleſen müſſe, wolle es hingegen den Fortgang des Spiels für den jetzigen Abend geſtatten, ſo verſpreche er bei ſeiner Ehre, den geäußerten Unwillen und die Unzufriedenheit mit den Schauſpielern zur Kenntniß des Königs zu bringen, wo er dann nicht zweifle, daß jedes fernere Auftreten ihnen unterſagt würde. „No treaties, no treaties!“ Kein Vertrag, nichts von Verträgen! lautete die einhellige Antwort. Da rief der Friedensrichter nach Licht, die Aufruhrs-Acte zu verleſen, und befahl der Garde, ſich fertig zu machen. Allein die Hand, die er nach dem Lichte ausſtreckte, ergriff ein Nebenſtehender und beſchwor ihn zu bedenken, was er im Begriffe ſey zu thun, — daß er den einmüthigen Beſchluß des Hauſes ſehe, — daß das Eintreten von Soldaten einen Tumult und dieſer den Verluſt manchen Menſchenlebens zur Folge haben werde. Die Schauſpieler benutzten die Pauſe zu einem zweiten Verſuche; aber auf's Neue unterbrach ſie der Sturm. Jetzt verließen der franzöſiſche und ſpaniſche Geſandte mit ihren Damen das Theater und ein Jubelgeſchrei folgte ihnen. „Den Vorhang nieder!“ hieß es nun, und nieder rollte der Vorhang, und „ich wage zu behaupten,“ äußert ein Berichterſtatter, „daß keine vom unſterblichen Marlborough den Franzoſen abgewonnene Schlacht lautern Freudensruf erregt hat.“ Und was die Verſammlung nicht am Wenigſten ergötzte, war, den Friedensrichter ſeinen Hut ſchwenken, in das allgemeine Huzza einſtimmen und ſein Geſicht ſtrahlen zu ſehen, gleich als ſey er Sieger, nicht der Beſiegte.

(Ende der zweiten Abtheilung.)

Das Theater in Frankreich
in den letzten 6 Monaten des Theater-Jahres.

Ein Sendschreiben an den Herausgeber

von

Jules Janin.

Sie verlangen von mir, mein Herr, die Geſchichte unſeres Theaters ſeit den letzten ſechs Monaten, und Sie wollen, daß ich in wenigen Seiten dieſen Bericht unſerer dramatiſchen Siege und Niederlagen zuſammenziehe, den ich außerdem von Tag zu Tag niederſchreibe — eine Geſchichte, ganz der Meiſterſtücke würdig, die ihr zum Vorwurf dienen und die mit ihnen zu gleicher Zeit derſelben Vergeſſenheit zu Theil werden wird! Ihr Zutrauen ehrt mich, und Sie finden mich um ſo bereitwilliger, Ihren Wünſchen zu entſprechen, als ich mein ganzes Leben nach dem Titel eines deutſchen Schriftſtellers geizte. Ich glaube mit Recht, daß Deutſchland das wahre Vaterland der Kritik und der Analyſe iſt; Deutſchland glaubt an die Kritik, es horcht auf ihre Stimme, wie es einer ſchön geſchriebenen Partitur zuhorcht mit demſelben Intereſſe und faſt mit demſelben Vergnügen. So bin ich denn nun ein deutſcher Kritiker durch ihre Gnade, und um mich ſogleich zur Höhe dieſer neuen Würde aufzuſchwingen, will ich ohne weitere Vorrede an's Werk gehen. Ach! ſo ſehr ich mich auch beſtreben werde, kurz zu ſeyn, ſo habe ich Ihnen doch ſo viele Dinge zu erzählen, daß ich nothwendig länger werden muß, als ich wollte und als vielleicht ſelbſt in Ihren Wünſchen liegt.

Ab Jove principium: laſſen Sie uns mit dem Théâtre français anfangen. Das Théâtre français iſt trotz aller Rivalitäten von außen und vieler Nachläſſigkeit von innen unſer Nationalſtolz geblieben und wird es ſtets bleiben. Frankreich wird nie vergeſſen, daß Moliere, der Schützling Ludwig XIV, den Grund zu dieſem *großen Monumente gelegt* hat, das auf Meiſterwerken erbaut iſt.

Moliere und Ludwig XIV, welche große Begründer! Das Théâtre français, nachdem es lange Zeit das heilige Feuer des Drama bewahrt hatte, nachdem es der ausſchließliche Bundesgenoſſe des Muſterhaften geweſen, und der erzürnte Feind Alles deſſen, was man die neue Schule nennt, iſt endlich auch in den allgemeinen Strudel hineingezogen worden. Nach und nach und mit Widerwillen hat es die neue Bahn betreten. Shakespeare und Schiller ſind nach und nach durch die Breſche eingezogen. Talma's Tod, dieſer unerſetzliche, noch unerſetzte Verluſt, hat den Gnadenſtoß jenem Ding ohne Namen, ohne Styl und ohne Geſtalt gegeben, das Napoleon Bonaparte mit Emphaſe „Mein Trauerſpiel“ zu nennen pflegte, wie er die Grafen und Barone „Mein Adel“ nannte! Jener Talma war ein großes Genie; ich war noch ſehr jung, als er ſchon am Rande des Grabes ſtand, und noch immer höre ich in meinen Ohren jene Stimme ſo ſanft und ſo ſtolz, ſo liebevoll und ſo ſchrecklich. Ich ſehe noch immer jenen ſtolzen Blick, das zärtliche Lächeln, jene ſchöne Stirne, wo man in Feuerzügen alle intelligenten Leidenſchaften las. Dieſer Mann bemächtigte ſich des Parterre's mit der Stimme, mit der Bewegung, mit dem Stillſchweigen, mit dem Lächeln, mit der Ruhe, mit dem Unwillen, mit jeder Art des Zorns, mit jeder Art des Enthuſiasmus, mit jeder Art des Despotismus! Was man ihm auch zu ſpielen geben mochte, wie gering auch die Speiſe war, die man ſeinem Genie darbot, ſo beſaß er doch die große Kunſt, dieſen kleinlichen Leidenſchaften ein Leben einzuhauchen, ein Herz jenen ſtumpfſinnigen Helden, eine Leidenſchaft jenen entnervten Seelen, und ſo ſchuf er ein Meiſterwerk aus dem Sylla des Herrn von Jouy, ein Meiſterwerk aus jener Tragödie Carl VII, die ein letztes Meiſterwerk war. Da er nun todt iſt, ſind alle dieſe Trauerſpiele todt: die Meiſterwerke ruhen im Sarge, alle jene große Poeten zogen ſich in ihr Zelt zurück, oder beſſer in ihre Academie. Beklagenswerther als Achilles, der nur ſeine Briſeis verloren hatte! Sie *hatten mehr verloren* als Briſeis, ihnen mangelte das Intereſſe

ihrer Tragödie, die Thränen für ihre Liebe, das Mitleid für ihre Helden, ſie hatten Alles eingebüßt, was die Kraft und den Werth ihrer Poeſie ausmachte; mit Talma's Tode war auch die franzöſiſche Tragödie im Sinne Voltaire's geſtorben; mit Talma's Tode war auch die Einheit zu Grabe getragen, der breite alexandriniſche Vers, die römiſchen, griechiſchen oder barbariſchen Helden, die leidenſchaftlichen Dolchſtiche; mit ſeinem Tode war auch Herr Jouy todt, todt Herr Arnaud, todt Herr Pichest, todt die ganze Bande der Dramaturgen. Friede ſey mit ihnen! Die Erde Talma's ſey ihnen leicht! Aber leider ſind dieſes nicht die großen poetiſchen Verluſte, die wir mit Talma erfuhren. Er hat mehr mit ſich in's Grab genommen als die Venetianer, Sylla und Carl VII; er nahm auch den Cinna mit des alten Corneille, den Nero des großen Dichters Racine, ſein Grab verſchlang unſer ganzes altes Repertoire, den Stolz des erſten Theaters in der Welt; er riß mit ſich in's Grab die Geſchichte einer vergangenen Zeit, ſo reich an Majeſtät und Schreckniſſen, alle jene glänzenden Leidenſchaften, ſo beredt und entſetzlich zugleich. Er hat das Théâtre français furchtbar verwüſtet hinterlaſſen und ſeit jener Zeit will die eigentlich franzöſiſche Tragödie nichts mehr von Troſt wiſſen, da Er nicht mehr iſt.

Dieſen ganzen Verfall, von dem ich hier mit kummervollem Geiſte ſpreche, habe ich mit angeſehen, mein Herr, ja, ich habe ihn mit meinen Händen berührt. Ich ſah noch den Haufen athemlos und entzückt ſich hinzudrängen, wenn Talma im Britannicus ſpielte und kürzlich befand ich mich als zehnter Zuſchauer mitten in der ungeheuern Einſamkeit des Théâtre français bei einer Vorſtellung eben dieſes Britannicus. Am andern Tage waren wir unſerer vier, um den Cid des großen Corneille zu applaudiren, und nach Herzensluſt über jene männlichen und kräftigen poetiſchen Schönheiten außer uns zu gerathen, die für unſere Sprache eine ganze Revolution geworden ſind. Dahin iſt es mit der franzöſiſchen Tragödie gekommen, und gleich als ob dieſe *traurige Wittwenſchaft nicht* hart genug wäre, verlor ſie auch

noch nacheinander alle ihre Stützen von minder großem Belang. Mlle. Georges, die einſt ſchön war wie die Venus des Alterthums, hat das Théâtre français verlaſſen, um das Melodrama auf dem Boulevard zu ſpielen. Mlle. Duchesnois, die ſo lange ihre Nebenbuhlerin war, iſt vor Schmerz geſtorben, nachdem ſie endlich begriffen, daß ihre Tragödie vollkommen unmöglich geworden war; arme Frau! Ich erinnere mich, ſie einſt in einem Trauerſpiele des Herrn Arnault geſehen zu haben; es war ſein letztes; ſie ſpielte die Mutter des Camille. Dieſes Trauerſpiel des Camille von Herrn Arnault war den andern gleichzeitigen Trauerſpielen des Reichs ganz ähnlich; der Vertraute trat in die Fußſtapfen ſeines Herrn; die Vertraute befand ſich an der Seite ihrer Gebieterin; die Erzählung, die Expoſition, die Schlußdeklamation, nichts fehlte; Herr Arnault hatte ſich eine Art von Gewalt angethan, ohne Zweifel um den Neuerungen ſich anzuſchließen und hatte deßhalb zwei große Wagſchalen auf das Theater gebracht, wo das Gold und Silber der Gallier gewogen wurde. Man ſah, wie Brennus ſein Schwert in die Wage warf, jenes barbariſche Schwert von ſo furchtbarem Gewicht, und zugleich hörte man Brennus mit entſetzlicher Stimme das Vae victis deklamiren, welches das Capitol rettete. Und trotz aller dieſer Dinge, aller dieſer Opfer wurde dieſe letzte Tragödie des Herrn Arnault und der Mlle. Duchesnois kaum bis zu Ende angehört, und nach der Finalerzählung nahmen die wenigen Zuſchauer ihre Hüte und gingen nach Hauſe, ohne zu loben, ohne zu tadeln, ohne zu pfeifen, ohne Beifall zu klatſchen, ſo frei von jeder innern Bewegung, als würde es ſich um den Tod eines alten Pferdes gehandelt haben. Dies war der letzte Seufzer der franzöſiſchen Tragödie, wie man gewohnt war, ſie ſeit dem Tancred zu machen, obgleich ſie eigentlich ſeit dem Tancred gänzlich unmöglich geworden war.

Die andern Schauſpieler des Théâtre français wurden weniger ergriffen von dem Erlöſchen der alten Tragödie, als Mlle. Duchesnois. Schon ſeit fünf oder ſechs Jahren und ſchon vor der Julirevolution hatten die MM. Comédiens ordinaires du Roi

bereits ihren Entſchluß gefaßt. Da es im Ganzen lauter ehrliche, mittelmäßige Schauſpieler waren, koſtete es ſie wenig Arbeit und Anſtrengung von der Tragödie zum Drama, von Racine zu Herrn Hugo, von Corneille zu Herrn Alexander Dumas, vom Jahrhundert des Auguſtus zum Mittelalter überzugehen. Es war weiter nichts als eine Tunika gegen ein Panzerhemd, ein Lictorenbeil gegen eine gute Klinge von Toledo zu vertauſchen; mehr ſahen die Herren Comédiens ordinaires nicht darin. Jetzt, mein Herr, wurde eine ſeltſame Neuerung bei dem Théâtre français eingeführt, eine Neuerung, die nach meiner Anſicht den Keim des dramatiſchen Verderbens in ſich trägt; ich will hier von Coſtüm und Decoration ſprechen. Sonſt, in den ſchönen Tagen Corneille's, Racine's und Voltaire's genügten eine gemalte Leinwand, die irgend einen Palaſt vorſtellte, vier Männer mit Rüſtungen von Pappendeckel, die man die Leibwache des Königs nannte, ein halbes Dutzend Togen und rother Mäntel zur Vervollſtändigung des complicirteſten Meiſterwerks. Alle Helden der antiken Tragödie begnügten ſich mit demſelben Palaſt, denſelben Wachen, denſelben Rüſtungen. Ein elegantes, unterrichtetes und paſſionirtes Publikum ging damals in das Theater, um den Dichter zu hören, nicht aber um den Maſchiniſten zu ſehen. Es begehrte nach neuen Leidenſchaften, nicht nach Decorationen; ein ſchöner Vers, der zum Herzen ging, gefiel ihm mehr, als ein Heer von Statiſten; es war ihm gleich, ob ein Schauſpieler ein Kleid an hatte, das von oben bis unten mit Gold geſtickt war, wenn er nur Verſtändniß, Seele, Gemüth zeigte! Das Grab des Ninus in der Semiramis von Voltaire und die drei blauen und rothen Flammen, die daraus hervorſtrahlten, dies war die größte Anſtrengung des Maſchiniſten und des Regiſſeurs. Man ſchrie Wunder, wenn man den Schatten des Ninus aus der Tiefe des Grabes hörte, oder man gab vielmehr auf dieſe ſo neue Phantasmagorie nicht Acht, um nur das Pathetiſche und Feierliche in dieſer ſo effectvollen Scene zu bewundern.

Und ſo hat denn das verlaſſene Théâtre français, das ſich nicht mehr durch jene große und unerſchütterliche Wahrheit, die Wahrheit der Poeſie, aufrecht erhalten kann, mit leichtem Muthe ſeinem alten ökonomiſchen Syſteme der Decorirung und Coſtümirung entſagt: es hat die Genien, die ihm fehlten, durch gemalte Leinwand erſetzt; ſtatt ſchöner Tragödien hat es uns prächtige Decorationen, ſtatt ſeiner großen Schauſpieler hat es uns Armeen von Figuranten und Figurantinnen gezeigt, die Wahrheit der Poeſie ward durch die Genauigkeit der Coſtüme erſetzt. Welch großer und beklagenswerther Fehler! Welch dramatiſcher Hochverrath! Die Unverſtändigen ſahen nicht ein, daß die Pracht einer gemalten Leinwand, der genaue Schnitt eines Kleides nur einen Tag dauern, während die Kunſt unſterblich iſt. Sie haben nicht begriffen, daß die erſte Ueberraſchung einer gut gemalten Decoration ſchnell vorüberfliegt, weil ſie höchſtens nur ein Vergnügen den Augen gewährt, während die Rührung und die Thränen, das Mitleid und das Entſetzen, dieſe großen Elemente der Tragödie, ſich aus ſich ſelbſt ſtets neu erzeugen und neue Kräfte ſchöpfen. Deßhalb haben dieſe reichen Decorationen, ſelbſt dieſe prächtigen und hiſtoriſch genauen Coſtüme, dieſer ungewohnte Pomp, die das Schauſpiel begleitet, anſtatt der dramatiſchen Kunſt zu nützen, ihr den Todesſtoß beigebracht. Dieſe Hülfsmittel waren nur precär und konnten nicht von langer Dauer ſeyn. Sobald das erſte Erſtaunen vorüber war, mußte die Kunſt in ihre Rechte treten und ihren ganzen Despotismus entfalten. Man ging wohl anfänglich in das Theater, um Decorationen und Comparſen zu ſehen, bald aber verlangte man wieder ein Werk und einen Dichter. Das Théâtre français hat ſich mithin einen Zwang mehr und vermehrte Ausgaben aufgeladen, ohne Großes dabei zu gewinnen. Ich halte übrigens dafür, daß es nicht zu verachten war, bei den Vergnügungen der Intelligenz, die für ehrliche Leute erſonnen wurden, ſich des ſeltenen Privilegiums bedienen zu dürfen, all jenes elende Flick- und Beiwerk,

das ehemals nur als erſter Köder für den gemeinen Haufen erfunden ward, bei Seite zu laſſen, das aber jetzt durch die Ungeſchicklichkeit des Théâtre français zum allgemeinen Bedürfniſſe geworden.

Es war in dem erſten Drama des Herrn Alexander Dumas, als dieſe Bühne zum erſten Mal und mit vollen Händen Gold, Sammt, alle möglichen Stickereien und Spitzen, koſtbare Möbel und unzählige Comparſen anwandte. Das Drama wurde bis zu den Wolken gehoben, Dank ſeiner Neuheit, Dank aber auch ſeinen Reichthümern! Was geſchah aber, als nach der erſten Ruhe das Théâtre français Heinrich III. wieder aufführen wollte? Es fand ſich, daß in der Zwiſchenzeit der Sammt dieſes Stückes abgenützt erſchien; die Seide war verſchoſſen, die Mäntel hatten ihre Stickereien und die Barette ihre weißen Federn verloren, ſo daß kein Menſch mehr dieſe ſo farbloſe und unſcheinbare Komödie wieder erkennen mochte. Die Decorationen, die das Drama gehoben hatten, riſſen es jetzt mit ſich hinab, und das Parterre, das, wie Jedermann weiß, nicht untrüglich iſt, glaubte, daß der Geiſt des Autors gleich dem Sammt verſchoſſen, und daß das Intereſſe dieſes Drama mit dem Glanz der Möbel und der Rüſtungen dahingeſchwunden ſey. Ja, ich wiederhole es, die Decorationen tödten und verderben das Drama, ſtatt ihm zu dienen. Sie verleiten die Dichter zu ſchlechten Gewohnheiten und erſetzen dem Parterre ſchöne Gedanken durch ſchöne Malereien. Wie ſoll man dieſes aber einem frivolen Publikum begreiflich machen, zu deſſen Augen man durchaus zuerſt ſprechen muß, und erſt dann zu ſeinem Herzen und zu ſeinem Verſtande.

Heinrich III. hatte die Breſche allen Neuerungen geöffnet und von nun an war das Théâtre français nur in der Wahl verlegen. Seine dramatiſche Ladung verlor nichts dabei, daß es mit den Lieferanten gewechſelt hatte. Die junge Schule war eben ſo fruchtbar als die alte. In Frankreich giebt es immer eine gewiſſe Anzahl von Leuten, deren Geiſt ganz fertig iſt, um Dialoge in *Proſa und Tiraden in* Verſen zu ſchreiben; und ich würde

nicht im Stande ſeyn, Ihnen alle literariſche Arbeiter des Théâtre français herzuzählen. Es hat Alles verſucht, es hat Alles mißbraucht; es hat ſeine Zuflucht zu den obſcurſten Dramaturgen genommen, wie zu den größten Genien unſerer Zeit. Es hat ſich Shakespeare's Othello Vers für Vers überſetzen laſſen, und dieſe treue Ueberſetzung von einem Manne von Talent machte nicht das Glück, wie der Othello von Ducis, dieſe platte und elende Verfälſchung eines ungeheuern Werkes. In dieſer Wuth nach ſtets neuen Emotionen ſchreckte das Théâtre français vor keinem Opfer zurück. Es gab Dramen aus den franzöſiſchen Revolutionen auf denſelben Brettern, auf welchen ſo viele Helden geſchritten und die noch von ihren poetiſchen Reden wiederhallten. Wir haben Camille Desmoulins geſehen, gefolgt von der Horde der rothen Mützen und der Sansculottes. Später ſahen wir ein wirkliches Melodrama, Clotilde. Ein Mann mordete darin im erſten Acte, lebte dann drei Acte hindurch mit einer Mätreſſe, und vergiftete ſich in der letzten Scene im Gefängniſſe. Das Théâtre français war von dieſer klaſſiſchen Neuigkeit ſo durchdrungen, daß es ihr ohne Zaudern Mlle. Mars opferte, das letzte Wunder, und ein ſtets junges Wunder, eine Perle vom ſchönſten Waſſer, die man ohne Bedauern in den Becher der Cleopatra warf, um die Luſt dieſer literariſchen Orgie dadurch zu erhöhen! Noch ſpäter und als das Théâtre français ſich mit ſeinen alten Schauſpielern in dieſer Bahn recht bequem erging, erinnerte es ſich, daß es unlängſt ein Drama in Verſen von Victor Hugo, Hernani, geſpielt hatte. Dieſes Trauerſpiel, das eine exaltirte Erinnerung dem Cid Corneille's nachbildete, kann gewiß dieſes Muſters nicht würdig gefunden werden. Die Intrigue iſt eben ſo einfältig, als ſchwer zu begreifen; die Helden erhitzen ſich ohne Leidenſchaft und ſind unklug ohne Muth. Die Schluß-Cataſtrophe, welche durch ein Jagdhorn vermittelt wird, iſt faſt lächerlich; doch bemerkte man ſchon in dieſem erſten dramatiſchen Verſuche eines Mannes von Genie eine unerſchöpfliche Kraft, eine Kühnheit, die Stich hält, und eine gränzenloſe Herrſchaft über den

Geiſt und die Leichtgläubigkeit des Zuſchauers. Unaufmerkſame Leute, welche die Werke der Zeitgenoſſen nur nach dem Scheine und dem Beifall der erſten Viertelſtunde beurtheilen, konnten nach dieſem Hernani wirklich glauben, daß Victor Hugo, der in der That ein großer lyriſcher Dichter iſt, auch ein dramatiſcher ſey. Herr Hugo ſelbſt wurde von dem großen Succes Hernani's getäuſcht und bildete ſich ein, daß er berufen ſey, die dramatiſche Kunſt aufzurütteln, wie es ihm mit der lyriſchen Poeſie gelungen war. Hienach dialogiſirte er alle Romane die ihm im Kopfe ſtaken, und theilte ſie in Acte. Um ungezwungener bei dieſer Arbeit zu ſeyn, die ihm ſtark zuſetzte, vertauſchte Victor Hugo das Théâtre français mit dem Theater des Boulevards, und hier in dieſem weiten Raume, den ſeine Proſelyten füllten, zwiſchen prächtigen Decorationen, im Geleite eines Heeres von Comparſen, unterſtützt von Schauſpielern, die ſich ſelbſt wunderten hier vereinigt zu ſeyn: Mlle. Georges und Madame Dorval, Frederic Lemaitre und Boccage, hatte ſich Hugo alle Freiheiten erlaubt, ſich allen Launen ſeines Geiſtes überlaſſen, dem vollen Sturme ſeiner Seele, den wilden Regungen ſeines Herzens. Hier warf er Alles nach Willkühr über den Haufen. Er in ſich allein war ſein Decorateur, ſein Architekt; er baute für ſein Drama den prächtigſten Palaſt mit tauſend verborgenen Windungen, mit tauſend geheimnißvollen Gewölben, mit tauſend geheimen Thüren. In dieſen ſorgfältig von ihm erbauten Paläſten zwiſchen ſtarken und dräuenden Mauern, voll von Spionen, Henkersknechten, Kerkermeiſtern und treuloſen Fallthüren, hatte Victor Hugo mehre unglaubliche Werke aufführen laſſen. Marion Delorme, die Rehabilitirung der Courtiſane durch die Liebe, Marion Delorme, das am Boden liegende weinende Weib, das ſeinen Geliebten wieder verlangt, und über die der entſetzliche Kardinal von Richelieu ſich in ſeinem großen rothen Stuhle vorübertragen läßt. Dieſes Trauerſpiel ſetzte weniger in Erſtaunen als das frühere Hugo's, dem es übrigens in Bezug auf Emphaſe, *Declamation und eben ſo* außergewöhnliche als kindiſche Hebel

ähnlich ſah. Hugo, der nach dem König Louis Philipp den feſteſten Willen in Frankreich hat, und der wie er unerſchütterlich iſt, hatte kaum den geringeren Beifall Marion Delormes bemerkt, als er in Maria Tudor wieder zur Charge ſeine Zuflucht nahm. Maria Tudor iſt die Rehabilitirung der Liebe im Solde einer Frau. Dies war eine krankhafte und unglaubliche Tragödie, worin man eine Königin von England erblickte, eine Frau, von welcher die Geſchichte berichtet: „ſie ſey keuſch an Geiſt und Körper geweſen,“ mit Gold einen feilen italieniſchen Ruffian aufwägen, und als ſie erfährt, daß dieſer Italiener eine andere Frau liebt, ſpringt dieſe Königin von England von ihrem Thron, gleich einer wüthenden Löwin und ſchreit, daß man den Lakey beſtrafen müſſe, der Ihre Majeſtät betrogen, weil er ſich jener umſonſt hingegeben, während ihn dieſe doch ſo theuer bezahlte. So beträgt ſich Maria Tudor! Sie ſagt ihrem Geliebten vor dem verſammelten Hofe Schimpfreden, wie ſie ein Weib der Halle, wenn ein Mann ſie betrügt, nur vor der verſammelten Halle ſagen könnte. Endlich, wenn ſie nicht mehr kann, läßt Maria Tudor den Scharfrichter kommen. Dieſer Scharfrichter erſcheint in ſeinem rothen Kleide. Nun ruft die Königin: „Du ſiehſt dieſen lieblichen Kopf! Ich ſchenke ihn dir!“ — Wo bleibt hier die Geſchichte? Wo die Wahrheit? Ich bitte Sie, welche Wahrſcheinlichkeit zeigt wohl dieſe ungeheure Uebertreibung? Das Drama endet, wie es begonnen. Nachdem Maria Tudor dem Scharfrichter den Kopf ihres Italieners geſchenkt, empfindet ſie Reue über ihre Schwachheit. Sie verzeiht und ſucht ihren Geliebten in ſeinem Gefängniſſe auf; allein durch ein unvorhergeſehenes Ereigniß und trotz des allmächtigen Willens der Königin wird der arme Italiener doch zum Richtplatz geführt. Man ſieht ihn vorüberziehen, den Kopf in einen ſchwarzen Schleier gehüllt, den nackten Arm eine gelbe Wachskerze tragend und einen Augenblick darnach vernimmt man das Niederfallen des Beiles. Maria Tudor war eine geſchichtliche Lüge und eine Beleidigung des geſunden Menſchenverſtandes. So urtheilten ſelbſt jene Männer, die für das Genie

Victor Hugo's die größte Achtung empfanden. Ich ſelbſt zähle mich zu ihnen. Victor Hugo iſt ein zu bedeutender Menſch, um ſich nicht ſelbſt Rechenſchaft über ſein Werk zu geben oder mindeſtens doch von dem Urtheil des Publikums darüber. Am Morgen nach der Aufführung von Maria Tudor ſetzte er ſich zu einem neuen Werke. Er wollte dieſes Mal das Drama bis zum letzten Ausdruck des Schreckens treiben. Man warf ihm vor, daß er nicht das Parterre zu intereſſiren wüßte, und er gab ſich das Wort, das Intereſſe auf das Aeußerſte zu treiben; Intereſſe und Schrecken, dies war ſeine Deviſe, Plan und Zweck des neuen Werkes. Und in der That Lucrece Borgia hob ſich aus dem Dunkel. Zittern Sie! Sie werden fürchterliche Dinge zu ſehen und zu hören bekommen. Die Scene beginnt Nachts. Lucrece, dieſe blutige Tochter der Borgia, kommt heimlich nach Venedig, um Nachrichten von einem vormaligen Soldaten, Gennaro, einzuziehen, den ſie liebt. Unglücklicher Weiſe wird ſie von einigen jungen Venetianern erkannt, die ſie mit Verachtung und Beleidigung überhäufen. In der That, hat ſie nicht den Vater des Einen vergiftet, den Vater des Andern erdolcht? Den Einen zu Grunde gerichtet, den Andern in's Gefängniß werfen laſſen? So beleidigt, ſelbſt in Gegenwart Gennaro's, unterdrückt die ſtolze Frau das Gefühl ihrer Schande und geht fort, jedoch nicht ohne die Namen dieſer Unbeſonnenen ſich gemerkt und ihre Züge ſich eingeprägt zu haben.

Bald gehen dieſe jungen Leute nach dem Willen der Republik Venedig nach Ferara. Unbeſonnene! die Luft iſt dort voll Gift, der Boden iſt mit Fallſtricken bedeckt. Man ſieht in den Straßen der Stadt Greiſe von zwanzig Jahren, welche die unbelebten Reſte ihrer vergifteten Jugend im Sonnenſtrahle erwärmen wollen! So iſt aber die Jugend. Sie vergaß ſchon längſt die Beleidigung, die ſie Lucrece zugefügt hatte. Lucrece aber, die ſich ihrer noch wohl erinnert, legt ihnen eine Falle durch eine Courtiſane, die ihre Freundin iſt. Dieſe Courtiſane, eine perfide Italienerin, lädt die jungen Leute zu einem Feſte ein; ſie

ſind mit ihr allein bis zum hellen Tage und laſſen Wein und Liebe hochleben. Die Orgie beginnt. Die Gäſte werden mit Blumen bekränzt, während die Courtiſane Fluthen Cyperweins in die goldenen Becher ſtrömen läßt. Plötzlich erſchallt mitten in der ſtillen Stadt das ernſte de profundis. Die Stimmen nahen; der Palaſt öffnet ſeine Thore den ſchwarzen Mönchen und die langen Gänge werden von der Trauermuſik erfüllt. Mitten in ihrer Freude werden die Gäſte bleich; plötzlich iſt alle Trunkenheit verſchwunden; ſie ſpringen auf von dieſer trügeriſchen Tafel; ſie ſtoßen fort von ihren Lippen die goldenen Becher, und reißen die Blumenkronen aus ihren Haaren; einer, der kühnſte unter Allen, hebt die Kapuzze eines Mönches empor und erblickt wirklich einen Greis mit weißem Barte — einen Diener des Todes! In demſelben Augenblick drängt ſich Lucrece Borgia durch die Menge und ruft: „Meine Herren, Sie haben mir einen Ball in Venedig gegeben; ich gebe Ihnen ein Abendeſſen in Ferrara. Feſt um Feſt.“ Zu gleicher Zeit zeigt ſie auf ſieben Särge von weißem Fichtenholz, die häßlich von der ſchwarzen Draperie ſich heben .... Hier konnte man mit Hamlet ausrufen — Schrecklich! ſchrecklich! ſchrecklich!

Bei der erſten Vorſtellung von Lucrece Borgia hatte ſich eine ſolche Erſtarrung Aller bemächtigt, daß kein menſchlicher Ausdruck zu deren Bezeichnung gefunden werden kann. Im ganzen Saal herrſchte eine Bewegung des Entſetzens ohne Beimiſchung von Unwillen oder Enthuſiasmus, von Bewunderung oder Abneigung. Man blickte ſich an, ohne es zu wagen, ſich ſeine Gefühle mitzutheilen; ſo peinlich war es für einen Jeden, ſich darüber Rechenſchaft zu geben. Es war damit nichts weiter als die Neugierde zu befriedigen; man wollte die ſieben Särge ſehen, die ſchwarzen Draperien, die Orgie, die Courtiſane, den jungen Menſchen, der Gift und Gegengift in demſelben Augenblick erhält. Allein da nichts ſobald erſchöpft iſt als der Reiz der Neugier, da die Ueberraſchung von allen angenehmen Empfindungen die am wenigſten *angenehme iſt* und auch am kürzeſten dauert, ſo kam es bald dahin,

daß Lucrece Borgia eben ſo verlaſſen wurde, wie Maria Tudor. Noch mehr; man rechnete Herrn Hugo weder den Geiſt, noch die Kraft, noch den Styl an, die er in dieſem neuen Werke verſchwendet hatte. Noch einmal: die Decoration, das Coſtüme und die Beiwerke erſtickten, was wahrhaft poetiſch, wahrhaft literariſch an Lucrece Borgia war.

So geſtaltete ſich Victor Hugo's dramatiſches Leben außer dem Théâtre français. Indeſſen ſeufzte dieſes Theater nach ſeiner Rückkehr. Victor Hugo, der ſich nicht mit dem vollen Beifall beehrt ſah, wie er ihn für ſeine Dramen ſich geträumt hatte, gedachte wieder der ſchönen Tage Hernani's. So erſchien er denn wieder auf dem Théâtre français mit klingendem Spiele und brachte die Schauſpieler mit ſich, die ihm folgen wollten. „Wer mich liebt, folgt mir!“ wie das franzöſiſche Sprüchwort heißt. Bald darauf kündigte das Théâtre français mit Stolz le Roi s'amuse an!

Schöne Sonne Hernani's, was iſt aus Dir geworden? Ach, mein Herr, dieſes war die trübſeligſte Production, die auf hochmüthige Weiſe aus dem Hirne eines talentvollen Menſchen entſpringen kann. Diesmal handelte es ſich darum, Triboulet, den Narren Franz I, gegen Franz I. ſelbſt zu rehabilitiren. Franz I. dieſer glänzende Edelmann, dieſer ritterliche König, den Bayard zum Ritter ſchlug, der Sieger von Marignan und der Beſiegte von Pavia! ach wüßten Sie, wie er muthwillig entſtellt wurde in le Roi s'amuse! Zuerſt entführte er die Tochter Triboulets, dann brachte er die Nacht an einem ſchlechten Orte der letzten Gattung zu mit einem Freudenmädchen, deren Bruder Mörder von Profeſſion iſt. Endlich läßt ſich die Tochter Triboulets, um Franz I. zu retten, den das Freudenmädchen in Schutz genommen hat, ermorden und ſtatt des Königs in einen Sack ſtecken. Wie nun Triboulet erſcheint, trägt er dieſen Trauerſack mit ſich fort, ſtößt Verwünſchungen gegen ihn aus, tritt ihn mit Füßen, öffnet ihn dann und ſieht, o Himmel! ſeine eigene Tochter an der Stelle des Königs! Bei *dieſen ſeltſamen Scenen* gerieth das franzöſiſche Publikum, welches

Aspaſia lebte, ein wenig geachtet wurde, heutzutage durch Liebe, Mutterliebe, Rache, Hingebung und andere edle Neigungen rehabilitiren zu wollen. Allein das wiſſen Sie ſchon: Victor Hugo liebt das Paradore; er gefällt ſich in der Rehabilitation aller Häßlichkeiten, der phyſiſchen wie der moraliſchen, Triboulet und Marion Delorme, Quaſimodo und die Thisbe; traurige Widerſinnigkeit, die man dem Scheine der Ueberzeugung, der ſchäumenden Poeſie des Dichters zu Gute halten muß.

Dies iſt die Geſchichte des neuen Théâtre français oder vielmehr der neuen Beſtrebungen des Théâtre français um ſich zur Höhe des modernen Drama aufzuſchwingen. Ich mußte in alle dieſe Details eingehen, um Ihnen begreiflich zu machen, wie das Théâtre français nach allen Bemühungen, die es ſich gab, endlich zu dieſer ſchauderhaften Ermattung hinabſank, worin es jetzt zu liegen ſcheint. Seine letzte Anſtrengung, um neu zu ſeyn, war der Chatterton von Herrn Alfred de Vigny. Dieſer Chatterton iſt eine Art von talentvollem Narren, den die Eitelkeit ins Verderben ſtürzt. Anſtatt mit Bewußtſeyn und Muth wie ein Mann, der für ſich eine Zukunft ſieht, an's Werk zu gehen, beginnt Chatterton über Menſchen und Welt zu klagen. An einem ſchönen Tage tödtet er ſich, weil er nicht länger warten will. Allerdings iſt dies beklagenswerth, allein zugleich iſt es ein trauriges Beiſpiel, das nie den Stoff zu einer kläglichen Elegie hätte geben ſollen. Ueberhaupt ſagt man es nicht genug den jungen Leuten, daß die Geſellſchaft denen nichts ſchuldig iſt, die nichts für ſie gethan haben. Sie glauben ſogleich, wenn ſie einige Verſe oder Proſa im Kopfe ſpüren, daß die Welt ihnen mit offenen Armen und offenen Börſen entgegenkommen ſoll, während ſie der Welt entgegenkommen ſollten. Seiner Natur nach iſt das Genie geduldig; je unſterblicher es iſt, deſto beſſer verſteht es zu warten. Wo iſt das Genie auf der Welt, das nicht gewartet hätte ſtandhaft, gleich dem alten Horaz, bis die Reihe an ihn gekommen war?' Treibt Ihr nicht dieſe jungen ungeduldigen *Geiſter zur Empörung*, die nicht einſehen, daß die Jugend ſelbſt

ſchon ein ſehr großes Gut iſt und undankbar gegen den Himmel ſind, ſich nicht glücklich zu fühlen, daß ſie jung ſind? Befördert nicht durch Eure ungeſtümen Klagen, durch Eure betrügliche Beſchwerden die Handlungen des Selbſtmords. Der Tod Guilberts, Malſlatres, Chattertons hat ſchon ſo viel Uebel angerichtet durch den entſetzlichen Hang zur Nachahmung, der bei dem Selbſtmord gewöhnlicher als bei jedem andern Verbrechen iſt, daß Ihr nicht durch Eure erheuchelten Schmerzen dieſe traurigen Fälle vermehren ſolltet. Unter dieſem Geſichtspunkt iſt der Chatterton Alfred de Vigny's eine beklagenswerthe und mörderiſche Compoſition. Stellen Sie ſich einen Dichter vor, der während ganzer fünf Akte umhergeht und gegen die Geſellſchaft declamirt, weil er kein Kleid und kein Brod hat. Aber Arbeit hat er; warum arbeitet er nicht? Welches Privilegium hat er, daß man zu ihm gehen ſollte, ehe man ihn an ſeinen Werken erkennt? Ein unerbittlicher Gläubiger will Chatterton in das Gefängniß werfen laſſen. Er gehe doch in das Gefängniß; dort wird er genährt und beherbergt und kann ganz nach Willkühr dichten; größere Dichter als Chatterton lebten in Feſſeln und weniger bequem. Sheridan ſelbſt, war er nicht ein Gefangener des Os alienum und war er um deßhalb weniger Sheridan? der Lord-Mayor bietet Chatterton den Platz eines erſten Kammerdieners an, und Chatterdon verweigert es. J. J. Rouſſeau war weniger ſtolz; er hat die Livree getragen und war doch Jean Jacques, und wenn er ſich getödtet hat, ſo geſchah es heimlich, verborgen, nachdem er Heloiſe, Emile und den Contrat social geſchrieben hatte. Aber wenn die Lamentationen Chattertons elend und erbärmlich ſind, ſo iſt dafür die hübſche Kitty Bell mit ihren beiden Kindern allerliebſt und dramatiſch, zwar nur eine kleinliche und gezierte Schöpfung, deren Kleinlichkeit und Geziertheit aber in der tief gefühlten Leidenſchaft verſchwinden. Mad. Dorval war bewundernswerth in der Rolle der Kitty Bell. Die Comédie française war diesmal ihrer Sorgfalt für Coſtüme und Decorationen wieder *treu geblieben; beſonders* war im fünften Act eine gewiſſe

Treppe da, von deren Höhe Mad. Dorval mit der Achtloſigkeit einer fürchterlichen Agonie herabſtürzt. Hier, hör' ich Sie ſagen, war denn doch die Decoration zu etwas nütze und wenn der Machiniſt keine Treppe hingeſtellt hätte, ſo würde Mad. Dorval nicht haben herunterſtürzen können. Ich habe dieſem Einwand nichts zu entgegnen; aber wehe dem Schmerze, der nöthig hat, ſich auf ſo etwas einzurichten; wehe dem Drama, bei welchem der Machiniſt zu Hülfe kommen muß; ſonſt war es ein Gott, der aus der Maſchine kam: Deus ex machina! jetzt iſt es eine Maſchine, die aus dem Dichter kommt — Machina ex Deo! und doch iſt dieſes Einzige unſer unwiderlegbarſter dramatiſcher Fortſchritt.

Wie ich Ihnen ſagte, nach Chatterton und Mad. Dorval fühlte das Théâtre français die Nothwendigkeit, ſich von ſo vielen Neuerungen auszuruhen; und ſo iſt es dann ganz einfach zu ſeinem gewöhnlichen Poeten zurückgekehrt, dem Dichter der Menge, den die Menge begreift und bewundert, dem ruhigen und ehrbaren Verſtande der ſich ſtets in den ſtrengen Grenzen des quod Deus hält, dem arbeitſamen und gewiſſenhaften Geiſte, der nichts dem Zufall überläßt, dem liebenswürdigen Schriftſteller, der ein Ohr bewahrte für den harmoniſchen Rhythmus ſeines Meiſters Racine; der fruchtbaren und ſelbſt in ihren Ausbrüchen geregelten Einbildungskraft; ich meine hier mit Hrn. Caſimir Delavigne. Delavigne iſt in der That das geliebte und verzogene Kind der ſchönen und ehrbaren Menge, die in dem Théâtre français Gemüthsbewegungen ohne Gewiſſensbiſſe, und Thränen ohne Bitterkeit ſucht. Er hat ſehr jung angefangen und beſang ſogleich die alte Armee und jenen vom Blitz erſchlagenen Kaiſer. Er warf ſeinen poetiſchen Mantel auf unſere Niederlagen und Frankreich war dem jungen Dichter dankbar und nannte ſeinen Namen mit Stolz. Er aber gehorchte ſeinem dramatiſchen Inſtinkt. Die ſicilianiſche Vesper und der Paria verkündeten einen jungen Menſchen der ſchreiben konnte, was zu jener Zeit eine ſeltene Sache war, und der in Verſen ſchreiben konnte, was zu jeder Zeit ſehr ſelten iſt. Sein Vers *war leicht, ſtrömend*, groß, enthuſiaſtiſch, aber dabei ſo correct

und ſo franzöſiſch, daß er bald zur Volkspoeſie wurde. Er indeß verſuchte ſich in zwei Genren, der Tragödie und Komödie, von der ſicilianiſchen Vesper zu den Schauſpielern, vom Paria zu der Schule der Alten. Er war zu gleicher Zeit ein ſtolzer und ſcharfer Geiſt voll tiefen tragiſchen Gefühls und übte die Herrſchaft über Thränen und Lachen aus. Zwar ein Lachen der zweiten Gattung, wenn man will und leichte Thränen in der That, aber dennoch ein echtes Lachen und wirkliche Thränen. Er war lange der Held der Kritik in Frankreich; allein ſeit zehn Jahren vernachläßigt und verachtet ihn dieſe Kritik, ohne daß es mir ſcheint, als habe er etwas an ſeiner Popularität verloren. Er war früher als alle Genies erſchienen, die jetzt ſeine Sonne verdunkelt haben; er aber ließ ſie Einen nach dem Andern vorübergehen und nachdem ſie all' ihren Lärm gemacht, all' ihren Staub erhoben hatten, da ſetzte er ſeinen Weg fort, mit demſelben leichten, gemüthlichen, ehrbaren und ſchlichten Schritt und bei dem Geräuſch der Fanfaren, die ſeine auf halbem Weg gebliebene Nebenbuhler ertönen ließen, gelangte er weit vor ihnen zu ſeinem Ziel. Caſimir Delavigne hat dieſes Jahr ein großes Drama oder beſſer eine lange Komödie, Don Juan von Oeſterreich aufführen laſſen. Dieſesmal iſt es eine Komödie in Proſa; denn er ſchreibt Proſa wie Verſe. Der Gegenſtand der Komödie iſt die Jugend Don Juans, des natürlichen Sohnes Carls V. Der fürchterliche Philipp II. ſitzt auf dem Throne Spaniens, auf dem Throne der Welt. Sein Vater nährt in der Zurückgezogenheit ſeines Kloſters einen alten Reſt Leidenſchaft und Ehrgeiz, der noch hinreichend wäre, die Welt umzuwälzen. Philipp II. will perſönlich den jungen Don Juan ſehen, der ihm ſo nahe angeht. Er war frühzeitig der Sorge des Herrn Querada übergeben, um aus Don Juan einen Mann von einfachen Sitten mit einem ſanften und verträglichen Gemüth einer andächtigen Seele und einem niedrigen und unterwürfigen Herzen zu bilden. Don Juan fühlte aber im Gegentheil das edle Blut Kaiſer Karls V. in ſeinen

Treppe da, von deren Höhe Mad. Dorval mit der Achtloſigkeit einer fürchterlichen Agonie herabſtürzt. Hier, hör' ich Sie ſagen, war denn doch die Decoration zu etwas nütze und wenn der Machiniſt keine Treppe hingeſtellt hätte, ſo würde Mad. Dorval nicht haben herunterſtürzen können. Ich habe dieſem Einwand nichts zu entgegnen; aber wehe dem Schmerze, der nöthig hat, ſich auf ſo etwas einzurichten; wehe dem Drama, bei welchem der Machiniſt zu Hülfe kommen muß; ſonſt war es ein Gott, der aus der Maſchine kam: Deus ex machina! jetzt iſt es eine Maſchine, die aus dem Dichter kommt — Machina ex Deo! und doch iſt dieſes Einzige unſer unwiderlegbarſter dramatiſcher Fortſchritt.

Wie ich Ihnen ſagte, nach Chatterton und Mad. Dorval fühlte das Théâtre français die Nothwendigkeit, ſich von ſo vielen Neuerungen auszuruhen; und ſo iſt es dann ganz einfach zu ſeinem gewöhnlichen Poeten zurückgekehrt, dem Dichter der Menge, den die Menge begreift und bewundert, dem ruhigen und ehrbaren Verſtande der ſich ſtets in den ſtrengen Grenzen des quod Deus hält, dem arbeitſamen und gewiſſenhaften Geiſte, der nichts dem Zufall überläßt, dem liebenswürdigen Schriftſteller, der ein Ohr bewahrte für den harmoniſchen Rhythmus ſeines Meiſters Racine; der fruchtbaren und ſelbſt in ihren Ausbrüchen geregelten Einbildungskraft; ich meine hier mit Hrn. Caſimir Delavigne. Delavigne iſt in der That das geliebte und verzogene Kind der ſchönen und ehrbaren Menge, die in dem Théâtre français Gemüthsbewegungen ohne Gewiſſensbiſſe, und Thränen ohne Bitterkeit ſucht. Er hat ſehr jung angefangen und beſang ſogleich die alte Armee und jenen vom Blitz erſchlagenen Kaiſer. Er warf ſeinen poetiſchen Mantel auf unſere Niederlagen und Frankreich war dem jungen Dichter dankbar und nannte ſeinen Namen mit Stolz. Er aber gehorchte ſeinem dramatiſchen Inſtinkt. Die ſicilianiſche Vesper und der Paria verkündeten einen jungen Menſchen der ſchreiben konnte, was zu jener Zeit eine ſeltene Sache war, und der in Verſen ſchreiben konnte, was zu jeder Zeit ſehr ſelten iſt. Sein Vers *war leicht, ſtrömend*, groß, enthuſiaſtiſch, aber dabei ſo correct

und ſo franzöſiſch, daß er bald zur Volkspoeſie wurde. Er indeß verſuchte ſich in zwei Genren, der Tragödie und Komödie, von der ſicilianiſchen Vesper zu den Schauſpielern, vom Paria zu der Schule der Alten. Er war zu gleicher Zeit ein ſtolzer und ſcharfer Geiſt voll tiefen tragiſchen Gefühls und übte die Herrſchaft über Thränen und Lachen aus. Zwar ein Lachen der zweiten Gattung, wenn man will und leichte Thränen in der That, aber dennoch ein echtes Lachen und wirkliche Thränen. Er war lange der Held der Kritik in Frankreich; allein ſeit zehn Jahren vernachläßigt und verachtet ihn dieſe Kritik, ohne daß es mir ſcheint, als habe er etwas an ſeiner Popularität verloren. Er war früher als alle Genies erſchienen, die jetzt ſeine Sonne verdunkelt haben; er aber ließ ſie Einen nach dem Andern vorübergehen und nachdem ſie all' ihren Lärm gemacht, all' ihren Staub erhoben hatten, da ſetzte er ſeinen Weg fort, mit demſelben leichten, gemüthlichen, ehrbaren und ſchlichten Schritt und bei dem Geräuſch der Fanfaren, die ſeine auf halbem Weg gebliebene Nebenbuhler ertönen ließen, gelangte er weit vor ihnen zu ſeinem Ziel. Caſimir Delavigne hat dieſes Jahr ein großes Drama oder beſſer eine lange Komödie, Don Juan von Oeſterreich aufführen laſſen. Dieſesmal iſt es eine Komödie in Proſa; denn er ſchreibt Proſa wie Verſe. Der Gegenſtand der Komödie iſt die Jugend Don Juans, des natürlichen Sohnes Carls V. Der fürchterliche Philipp II. ſitzt auf dem Throne Spaniens, auf dem Throne der Welt. Sein Vater nährt in der Zurückgezogenheit ſeines Kloſters einen alten Reſt Leidenſchaft und Ehrgeiz, der noch hinreichend wäre, die Welt umzuwälzen. Philipp II. will perſönlich den jungen Don Juan ſehen, der ihm ſo nahe angeht. Er war frühzeitig der Sorge des Herrn Quexada übergeben, um aus Don Juan einen Mann von einfachen Sitten mit einem ſanften und verträglichen Gemüth einer andächtigen Seele und einem niedrigen und unterwürfigen Herzen zu bilden. Don Juan fühlte aber im Gegentheil das edle Blut Kaiſer Karls V. in ſeinen

Adern. Dieſes Blut kocht und glüht. Schon liebt er die Weiber und den Ruhm, und bis ein Heer ſeinen Befehlen unterworfen ſeyn wird, will er ein ſchönes Kind heirathen, deſſen Namen und Glauben er nicht kennt. Der unruhige Philipp II. bleibt erſtarrt in Gegenwart dieſes jungen Helden, der ſein Bruder iſt. Wie iſt es wohl möglich, dieſen jungen Soldaten von achtzehn Jahren, der nichts davon ahnet, zum Mönch umzuwandeln! Alsbald beginnt der Kampf zwiſchen den beiden Brüdern; ein fürchterlicher und ungleicher Kampf, denn Don Juan, das Kind, das ſich ſelbſt gefangen giebt, der Unbeſonnene ohne Rath und ohne Rückhalt, muß ſich gegen den liſtigſten, den unverſchämteſten und gewaltigſten Despoten vertheidigen. Ich weiß nicht, wie weit dieſes unvermeidliche Duell zwiſchen der Beklommenheit und der Freiheit, der Unwiſſenheit und der Gewandtheit gehen würde, wenn der Autor nicht den Kaiſer Karl V. ſelbſt erſcheinen ließe. Durch eine ſehr geſchickte und geiſtreiche Wendung ſehen wir uns in dem Kloſter des entthronten Mönchs, deſſen Krone nicht einen Augenblick zum Gegenwicht der Welt in der Wage Europa's diente. Beim Anblick ſeines natürlichen Sohns, des Kindes ſeiner Liebe, dem er nie etwas gegeben, nicht einmal ein Königreich, fühlt Karl V. ſeine alten Eingeweide erbeben. Er muß dieſem großmüthigen, loyalen, abenteuerlichen, beſonders aber verliebten Sohne zu Hülfe kommen. Zuerſt giebt er ihm die Freiheit wieder und hierauf ſeine Geliebte zum großen Mißvergnügen Philipp II., der gezwungen ſeinen Bruder umarmen muß. Dieſes iſt die Komödie, wo die ſpaniſche Inquiſition neben dem tölpelhaften Quexada ihre Rolle ſpielt. Es iſt ein Durcheinander von ſchrecklichen und burlesken Scenen, von Kaiſern und Rüpeln, von Juden und Katholiken. Hier findet man weder Geſchichte noch Wahrheit, aber viel Geiſt, jene Art von Geiſt, die dem Haufen gefällt und ein gewiſſes Intereſſe gegen das man ſich ſträubt, ohne es jedoch wegleugnen zu können. Dieſer Don Juan von Oeſterreich hat während ſechs Monaten das

Glück des Théâtre français gemacht und ſein Succes iſt noch nicht erſchöpft. Wer populär iſt, iſt Herr. Bei uns iſt die Popularität eines Dichters dauerhaft. Wenn ein Mann von Talent einmal dahin gelangt iſt, den ungeheuren und ſchwer zu durchdringenden Wall von zweiunddreißig Millionen Menſchen zu erſtürmen, wenn ein Name, der in den gähnenden Schlund der Publicität geworfen ſo glücklich war, ſich an einige kleine Zweige der öffentlichen Gunſt zu hängen, ſo ſeyn Sie überzeugt, daß es lange Zeit währen kann, dieſen Namen durch einen andern, dieſe Gunſt durch eine andere zu erſetzen. Während Don Juan von Oeſterreich jeden Abend ſeinen Siegesmarſch vollendete, ſchrieb Herr Caſimir Delavigne ein kleines bibliſches Drama in einem Akt und in Verſen betitelt „eine Familie zu Luthers Zeiten.“ Delavigne hatte ſchon in dem Genre der kurzen Tragödien „die Kinder Eduards“ geliefert, eine Nachahmung eines Meiſterwerks von Shakespeare in drei Akten. Kaum war „eine Familie zu Luthers Zeiten“ geſchrieben, ſo wurde ſie auch ſchon aufgeführt. Nichts Einfacheres läßt ſich denken, als die Handlung in dieſem Drama. Die Scene iſt in Deutſchland. Das geht alſo Sie an! — Luther, dieſer kühne Geiſt, ſtärker und ſtolzer in ſeiner Niedrigkeit als der Vicar von Rom von ſeinen Cardinälen umgeben, ſchleudert die Kraft ſeiner Rede in alle Seelen. Der Saame ſchießt ſchnell auf und trägt bald Früchte. Ganz Deutſchland liebt die Bibel in der Volksſprache; die Reformation verbreitet ſich in den Paläſten und überſchreitet die Schwelle der Hütten. Beſonders aber iſt eine Familie alter Chriſten eifrig der neuen Lehre ergeben. Das Haupt dieſer Familie iſt eine alte Frau, voll glühender Hartnäckigkeit, die nur bei Luther ſchwört und mit ihrer Ueberzeugung den ganzen Fanatismus einer neuen Meinung umfaßt. Schon hat ſie ihren älteſten Sohn bekehrt, der in dieſer Nacht in Luthers Händen abſchwören ſoll. Die Tochter und ein alter Diener ſind allein dem Glauben ihrer Väter treu geblieben. Das Mädchen ſchwankt, denn ſie ſieht ihren Vater und ihre Großmutter Luther angehören; aber ihr Vater iſt todt und im Himmel,

deſſen Schlüſſel der heilige Petrus bewahrt. Der alte Diener ſchwankt nicht. Er liebt den alten römiſchen Cultus, das Summen der Glocken, den Klang der Orgel, die gemalten und gemeißelten Meiſterwerke, die Pracht der Kirche, die Seelen, die man durch's Gebet aus dem Fegfeuer erlöſen kann, die Feier des Sonntags und der Feſte; der gute Alte hält an dieſer Religion eben ſo durch ſeine Jahre, als durch ſein Herz. Der Friede oder vielmehr die Ruhe des Chriſten herrſcht äußerlich in dieſer Familie, als plötzlich der jüngſte Sohn von Rom zurückkehrt, von religiöſem Fanatismus getrieben. Paolo iſt der Sclave des Cardinals. Er hat gehört, daß der Irrthum ſich unter das Dach ſeines Vaters geſchlichen habe, daß Luther ſeine Doctrine geſäet habe auf der Schwelle der Abtrünnigen. Paolo erſcheint, um dem Skandal ein Ende zu machen, ſey es durch Ueberzeugung, ſey es durch Mord, und er findet — wie gräßlich! — ſeine Mutter, die deutſche Bibel leſend. Sein Bruder ſoll dieſe Nacht dem Glauben abſchwören, ſeine Nichte ſchwankt zwiſchen dem Papſt und Luther. Paolo wirft ſich ſeinem Bruder zu Füßen, er drängt ihn, treibt ihn an, fleht, die katholiſche Religion nicht zu verlaſſen. Alles umſonſt! Darauf zieht er einen Dolch aus ſeinem Buſen und ermordet ſeinen Bruder.

Er ſagt, daß er ihn ermorde, damit ſein Bruder nicht verdammt, nicht den ewigen Flammen überliefert werde. Welch' trauriger Glaube! Und weiß denn Paolo nicht, daß der Wille dem Verbrechen gleich kommt, daß ſein Bruder im Herzen ſchon abgeſchworen hat und daß der Moment der Abſchwörung nur eine eitle Ceremonie iſt, die ſeiner Sünde nichts mehr hinzufügen kann, daß er ihn nicht im Zuſtand der Gnade ermordet, ſondern der ewigen Verdammniß überliefert! Paolo iſt alſo nicht nur ein ſchlechter Bruder, ſondern auch ein ſchlechter Katholik. Sein Verbrechen, das durch nichts gerechtfertigt wird, iſt überdies ein unnützes, verabſcheuungswürdiges, abgeſchmacktes Verbrechen. Nachdem er ſeinen Bruder ermordet hat, verflucht ihn ſeine Mutter, und er entflieht wie Kain, indem er ausruft: „Du haſt *keinen Sohn mehr!*“

Dieſes Trauerſpiel, das kein Trauerſpiel iſt, dieſe lange Declamation in Verſen, worin der Autor weder die Parthei des Papſtes noch Luthers nimmt, dieſes halbproteſtantiſche, halbkatholiſche Juste milieu, dieſe Vereinigung von Fanatikern beider Bekenntniſſe, dieſes profane Durcheinander von Umarmungen und Dolchſtichen, von katholiſchen und lutheriſchen Kirchenliedern, wird bei der Vorſtellung, ſo wie bei der Vorleſung durch ſchöne Verſe unterſtützt, durch rührende Tiraden, durch jenes große Talent eines populären Styles, der immer bei uns ſo großen Anklang findet.

So viel von der Tragödie des Théâtre français Alexander Dumas, den wir ſpäter wieder finden werden, hat dieſes Theater ganz verlaſſen, wo er ſeine erſten Schritte wagte. Die Komödie hat hingegen ihren Talma noch nicht verloren, d. h. ſie hat Mlle. Mars noch erhalten, und ſchwebt daher noch immer in ihren natürlichen Grenzen. Mlle. Mars rettet die Komödie, wie Talma die Tragödie gerettet haben würde. Nach Mlle. Mars aber wird die Komödie keine Schauſpielerin mehr haben und es wird um Moliere und Marivaux ſtehen, wie es jetzt um Corneille und Voltaire ſteht. Was die dramatiſchen Meiſterwerke am Leben erhält, das ſind die Schauſpieler, die ſie geben. Geben Sie mir Talma zurück, ſo ſollen Sie Britannicus haben. Mittelmäßige Werke hingegen leben nur einen Tag und ſterben mit der Laune des Schauſpielers, der ihnen Leben einhauchte. Mit Talma würden Racine und Corneille wieder auferſtehen; allein weder Talma noch irgend Jemand würde Sylla und Carl VII. wieder beleben können, die nichts weiter als eine tour de force von Talma waren.

Alſo auf Mlle. Mars und nur auf dieſer allein ruht die alte franzöſiſche Komödie, dieſer Ruhm ohne Furcht und ohne Tadel. Sie allein belebt heut zu Tage noch Marivaux, den liebenswürdigen, geiſtreichen Mann, der dieſer großen Stütze bedarf; ſie allein hat auf dem Theater die feinen Manieren des 17. Jahrhunderts bewahrt, dieſe ſchmuckloſe Grazie, dieſe Zurückhaltung,

dieſen Anſtand, deren Geheimniß unſere Mütter mit ſich genommen haben. Nur Moliere allein, unſer große Moliere, kann ſehr gut der Unterſtützung der Mlle. Mars entbehren, wie jeder andern Unterſtützung auch. Er iſt glücklicher als der große Corneille, glücklicher als Racine und Voltaire, weil er allein auch größer iſt als ſie alle drei. In ihm iſt der ganze Geiſt Frankreichs gebannt; er iſt die Geſchichte unſerer Sitten, die Züchtigung unſerer Lächerlichkeiten; er iſt unſere populärſte Lehre, unſer geliebteſter Dichter, unſer unantaſtbarſter Stolz. Deßhalb auch kann er großer Schauſpieler entbehren, um verſtanden zu werden; er allein genießt dieſes großen Privilegiums. Ich ſah einſt Moliere in den elendeſten Dörfern ſpielen, in einer Scheune bei vier gemeinen Talglichtern, und von welchen Komödianten, gerechter Himmel! — Nun wohl! dieſe Komödie wurde dargeſtellt, angehört und applaudirt mit der größten Theilnahme. Molieres Stücke ſind in der That für die Dümmſten wie für die Weiſeſten geſchrieben, ſie gehören allen Zeiten, allen Arten, jedem Alter an, ſie ſind die Freude, das Glück und der Ruhm der armen herumziehenden Komödianten, die von den Broſamen, die Molieres Genie wegwirft, leben; deßhalb wird auch die Komödie Molieres ewig das unerſchöpfliche Kapital des Théâtre français bleiben, ein immerwährender und unverwüſtlicher Reichthum. Wenn das Théâtre français eine Zukunft hat, ſo iſt dieß bloß, weil es die Komödie Molieres beſitzt, die weder großer Schauſpieler, noch reicher Coſtüme und Decorationen nöthig hat!

Bei dieſer Gelegenheit — nicht bei Gelegenheit Molieres, dies wäre ein großer Frevel, — ſondern bei Gelegenheit der Komödie überhaupt — und auch dabei iſt es ſchon eine große Sünde — muß ich Ihnen doch auch ein Wort über unſern großen Komödienmacher, Herrn Scribe, ſagen, dieſen Scribe, die Freude der Spießbürgerwelt, den Vater ſo vieler alter und junger Oberſten und ſo vieler kleiner Mädchen, die zu dieſer Friſt ſchon wieder Töchter zu verheirathen haben müſſen. Ach, mein Herr, *was ſoll ich Ihnen ſagen?* Herr Scribe hat das Théâtre de

Madame, ſeine blumige Wiege, wo er in Roſen vergraben lag, verlaſſen, um ſich zur großen und komiſchen Oper zu wenden; hierauf verließ er die Oper, um ſich zur Akademie zu wenden, wo wir ihn eintreten ſahen und ſich ernſt auf einen Lehnſtuhl niederlaſſen, um eine lange Rede zu halten, welche die Prätenſion hatte literariſch zu ſeyn, aber nur parador war. Der alte Scribe, der ganz Paris amüſirte, ſo wie die Provinz und fremde Länder, der Autor jener charmanten Laſter, welche junge Frauen und kleine Mädchen ſo glücklich machten, hat ſeine literariſche Pfeife weggeworfen. Er iſt nicht mehr der kleine Moliere der Salons, der eine Komödie aus all den kleinen Sitten und Manieren zuſammenzuſetzen verſtand, die er bei den Frauen der Wechſelagenten vorfand, die er für Damen des Faubourg St. Germain hielt. Herr Scribe zog ſich in ſeine dramatiſche Muſchel zurück, wie die Auſter, nachdem ſie ſich im Sonnenſchein geöffnet. Er iſt todt für das Gymnase, das ihn bedauert, ohne ihn zu beweinen; er iſt todt für das Théâtre français das ſich ſeines Bertrand et Raton mit großer Freude erinnert. Zu dieſer Friſt ſteht Herr Scribe im Solde von Meyerbeer. Er arbeitet für die Muſiker und überläßt ſeinen Collegen die Exploitation des Vaudeville; der Undankbare! Das Vaudeville aber, das bei uns unſterblich iſt, wie die Maikäfer, nämlich wie die Maikäfer der vier Jahreszeiten, verfolgt tagtäglich ſeine glänzende Carriere. Sie werden mir jedoch nicht zumuthen wollen, daß ich Ihnen die Geſchichte dieſer Art literariſcher Producte entwerfe, die gleich den Champignons hervorſproſſen und eben ſo ſchwer, ſelbſt manchmal gefährlich zu verdauen ſind. Ich denke mir, daß ſich dergleichen in jeder Literatur vorfindet, und daß auf allen Theatern der Welt eine gewiſſe einheimiſche Fabrikation ihr Weſen treibt zum Verbrauche eines jeden Tages, von der jedoch die Kritik es unter ihrer Würde hält zu ſprechen. Daher übergehe ich mit Stillſchweigen alle jene kleinen Akte, die man jeden Tag in den Wind wirft und die der Wind fortträgt wie eitel Staub.

Die Oper nimmt uns jetzt in Anſpruch. Dieſes iſt ein weites *und edles Theater*, welches unſerer ganzen Aufmerkſamkeit

würdig ist. Hier vereinigen sich alle Intelligenzen und alle Aristokratien der Pariser Welt. Wenn jedoch die Oper von Frankreich durch die Revolution von 1830 nicht zerstört worden ist, wenn sie im Gegentheil als Siegerin hervorging aus einer Zeit, wo allem Schönen und Großen der Untergang drohte, so gebührt diese Ehre einem Deutschen; ein Deutscher war es, der unsere Oper rettete: Meyerbeer war es, Robert der Teufel war es; es war der Komponist der Hugenotten! Nach 200 Vorstellungen zweihundert Mal 10,000 Fr. Einnahme; rechnen Sie die Summe zusammen; Robert der Teufel ist noch immer in der vollsten Lebendigkeit seines ersten Eindrucks. Die Menge drängt sich noch hinzu, wie in den ersten Tagen, ein bis jetzt beispielloser Erfolg, wenn auch nicht ein Erfolg ohne Gleichen; denn jetzt sind die Hugenotten erschienen.

Mein Herr, die Hugenotten von Meyerbeer sind in der That die große lyrische Angelegenheit dieses Jahres, so wie der Don Juan von Alexander Dumas der größte dramatische Fehltritt dieses Jahres zu nennen ist. Daher will ich Ihnen von beiden Werken Lob und Tadel gleich umständlich hier mittheilen.

Der Dichter Heinrichs III. und des Thurms von Nesle hat nach meiner Meinung als Mann von Talent die größte Unklugheit begangen, indem er die unbegreifliche Komödie Don Juan de Marana in die Welt setzte und dies verdient ernst genommen zu werden. Er hat mit sich und den Andern gespielt, während der ganzen Dauer des längsten Melodramas, das wohl jemals aus einem menschlichen Hirn entsprang. Während sieben Stunden hat er Neugierigen und Bewunderern, Enthusiasten und Zweiflern eine Nase gedreht; er hat mit kaltem Blute Aller gespottet; er verkündigte mit Trompetenschall ein Riesenwerk, und als man kam, es zu sehen, gab er nur einen Traum. Man erwartete etwas Shakespearesches und man bekam nur eine Posse ohne Maß. Noch in diesem Augenblicke fragen sich die ersten Zeugen dieser dramatischen Tollheit: ob sie wirklich gewacht *haben*, *ob* sie wirklich selbst die Zuschauer des Theaterstücks von

Herrn Dumas waren und ob denn endlich Herr Alexander Dumas wirklich Herr Alexander Dumas ſey?

Nach meiner Meinung beging er einen ungeheuren Fehler. Das größte Unglück, das einem Manne wie Dumas begegnen kann, iſt, in einem Tage, mit einem Male und vielleicht unwiederbringlich das Vertrauen und die Achtung ſeines Parterres einzubüßen. Noch geſtern warſt du für die Deinen ein literariſches Panier, du gabſt die Parole einem Heer von Schülern, die Kritik ſprach von dir mit allen Rückſichten, die ſie dem Talente ſchuldig iſt; die Menge ſtrömte vertrauenvoll dir zu; denn ſie wußte welchen Werth du auf ihre Anhänglichkeit legeſt; denn geſtern noch hatteſt du dich nicht von den erſten und heiligſten Pflichten des dramatiſchen Dichters losgeſagt, geſtern noch ließeſt du handeln und ſprechen die edelſten und ſchrecklichſten Leidenſchaften des Menſchenherzens; geſtern noch gabſt du dir Mühe, dein Drama mit bewundernswerther Geduld anzulegen und auszuführen; geſtern noch ſuchteſt du ſelbſt in deinen ſtärkſten Ausbrüchen nur Wahrheit und Wahrſcheinlichkeit; geſtern noch warſt du der Vater von Antony, von Buridan und von Richard d'Arlington! Heute aber, welche Veränderung! dein glorwürdiger Name dient als Schild einer dramatiſchen Boutique, deine Leidenſchaftlichkeit iſt nur ein Vorwand um Decorationen verwandeln zu laſſen und dem Machiniſten Arbeit zu geben, heute kommſt du erſt, Alexander Dumas, nach einem Devoir, Porchet, Ciceri und andern Tapetenklexern, denn heute haſt du auf den Bretern der Porte St. Martin deinen erſten und ich will hoffen auch deinen letzten dramatiſchen Scherz, Don Juan de Marana, aufführen laſſen.

Don Juan hat zum Vater den Vater aller dramatiſchen Helden: Moliere. Umſonſt wollen einige Genealogen, die gewiſſenhafter ſind, als man ſollte, behaupten, daß Moliere ſeinen Don Juan Spanien entlehnt habe; Moliere hat Spanien ſeinen Don Juan entlehnt, wie der große Corneille Spanien ſeinen Cid entlehnte; aus einem Embryo hat er einen großen Mann gemacht. Der Don Juan Molieres iſt der

wahre Don Juan geblieben, der liederliche Cavalier, der keinen andern Glauben hat, als die Luſt; der ſtürmiſche Jüngling, den ſeine Sinne hinreißen und der ihnen als Sklave gehorcht; der elegante Libertin, der nie eine Widerſtrebende gefunden und dem alle Frauen gleich ſind, ſie ſeyen nur jung und hübſch; der kaltblütige Duellant, der die Geſetze verachtet und der aus Mangel an Gewiſſen nur ſeinen Degen als Richter erkennt. Molieres Don Juan iſt vielleicht ſeine größte Anticipation für kommende Jahrhunderte. Es iſt noch nicht geſagt worden, daß alle Typen eines jungen Menſchen ohne Glauben, alle Helden verderbter Geſellſchaften, alle Paradoxen des Geiſtes auf der höchſten Stufe der Unabhängigkeit, aller Glanz des Laſters, das ſich hinter Stikkereien und Wappen verbirgt, das ganze achtzehnte Jahrhundert, verdorben und verderbend, ſich vereinigt und zu gleicher Zeit in Molieres Don Juan wiederfindet. Don Juan iſt Molieres Prophezeihung; zum erſten Male gab es hier Moliere auf, der große Maler ſeines Jahrhunderts zu ſeyn, um der Geſchichtſchreiber zukünftiger Jahrhunderte zu werden. Unter Ludwig XIV. und Mad. de Lavalliere ahnete Moliere Ludwig XV. und Mad. de Pompadour; unter Boſſuet und Pascal ahnete Moliere Diderot und Voltaire. Iſt Don Juan denn etwas anders als der eleganteſte Roué unter der Regentſchaft? Iſt Don Juan etwas anders als die ungezügelte, geſetzloſe Liebe der Boudoirs einer Gräfin Dubarry? In Frankreich iſt Don Juan der Held der Liaisons dangereuses; in England iſt Don Juan der fürchterliche Lovelace, der nach allen Seiten ſeine ſchrecklichen Verwüſtungen ſchleudert; Don Juan iſt die Verderbtheit des Geiſtes wie des Herzens, aber es ſind geputzte, gefirnißte, übergoldete Verderbtheiten, voll Jugend und Kraft und Leben. Einen Don Juan inmitten des achtzehten Jahrhunderts zu finden, das würde die Komödie des achtzehnten Jahrhunderts gefunden zu haben heißen. Moliere hat dieſe Komödie errathen; er fand ſie, wie alle ſeine übrigen Meiſterwerke. Er hat aus dieſem ſchrecklichen Don Juan, aus dieſem ſchrecklichen Steinbilde, aus dieſem ewigen

Kampfe der Sinne gegen die Geſetze, der Vernunft gegen das Herz, des Laſters gegen die Tugend, der Erde gegen den Himmel eine Komödie voll Heiterkeit gemacht, wo die Moral ſich unter das Lachen verbirgt, kurz er machte eine Molieresche Komödie aus demſelben Don Juan, den man uns nun ſo trübſelig, ſo ſchwerfällig, ſo kränkelnd gezeigt hat.

Beim Himmel! man kann Moliere nur begreifen, wenn man ihn mit denen vergleicht, die nach ihm gekommen ſind und geglaubt haben, daß man ihm ſeine Helden nehmen könne, wenn er einmal zu den Helden geſagt hatte: Du gehörſt mir! Der erſte, der nach Moliere kam, um ihm ſeinen Don Juan zu nehmen, war Thomas Corneille. Dieſer gute Thomas (ſein Bruder möge ihn beſchützen!) hatte ſich eingebildet, er könne die Proſa Molieres in Verſe umgeſtalten. Molieres Proſa in Verſen! Er hatte Wort für Wort, Scene für Scene, Molieres Stück genommen und es mit jener bewundernswerthen und beklagenswerthen Leichtigkeit, die man an ihm kennt, in Reime gebracht. Aber was noch ſeltſamer iſt: nachdem Molieres Stück von Thomas Corneille gereimt worden war, befaßten ſich die Schauſpieler wie das Publikum viel lieber mit dem Don Juan von Thomas Corneille als mit dem Don Juan von Moliere. Die armen Leute müſſen jedoch entſchuldigt werden; denn Niemand hatte in jener Zeit Molieres Scharfblick. Sie lebten in einem correcten und rangirten Jahrhundert, das von allen Exceſſen der Gedanken, ſo wie der Künſte weit entfernt war. Zu jener Zeit endete jede profane Liebe im Kloſter, jede zügelloſe Freude erloſch unter Thränen. Mad. de Lavalliere und der Abbé de Rancé hatten der chriſtlichen Buße einen breiten Weg eröffnet. Die Statue des Commandanten, welche plötzlich Don Juan erſcheint war dem ſiebzehnten Jahrhundert eine vergnügliche Fabel. Moliere allein wußte, daß dieſes Geſchichte ſey. Daher hatte er dieſe Geſchichte in der ernſten Größe ſeines Styls geſchrieben, wie man Geſchichte ſchreiben muß. Thomas Corneille mit ſeinen Reimen machte aus Don Juan ein Altesweibermährchen, und

darum lief man zu dem Don Juan von Thomas Corneille; darum aber auch machte das Mährchen der Geſchichte, der Vers der Proſa, der joviale Thomas Corneille Moliere, der ſingende Don Juan dem ſprechenden Platz, je mehr und mehr die Zeit heranrückte, die Ahnung Molieres in allen Theilen zu verwirklichen. Suchen Sie doch einmal einen anticipirten dramatiſchen Helden, wie Molieres Don Juan, der vor ſeinem Jahrhundert auf die Welt kam, mit ihm heranwuchs, mit ihm Hand in Hand ging, von demſelben Jahrhundert, deſſen Großvater er ſeyn konnte, endlich adoptirt und als ſein Kind anerkannt wurde! Dieſes iſt ein Phänomen, das ſich zu keiner Zeit, in keiner Literatur darſtellt. Wir ſahen, es iſt wahr, ewige Jugend: der Achilles des Homer iſt noch jung, wie am erſten Tage; wir hben auch ewiges Alter: die Hekuba des Sophokles iſt noch die alte Hekuba; aber ein um ein Jahrhundert zu alter Held, der mit den Jahren immer jünger wird, bis er zur Würde der Geſchichte heranreift, nachdem er lange Zeit nur ein Mährchen zum Vergnügen geweſen, dies iſt ein Held, den Moliere nur allein hat finden können, und dies iſt der wahre und einzige Don Juan.

Nachdem nun das achtzehnte Jahrhundert durch alle Exceſſe, Thorheiten, Laſter, Zweifel und Extreme hindurch war, und endlich die ganze Bedeutung von Molieres Don Juan verſtanden hatte, nachdem es eingeſehen, daß Molieres Don Juan eigentlich nur dem Herrn von Lauzun ähnlich ſah und nachdem der Parc aux cerfs ihm jene durch den Hauch dieſes Wollüſtlings verübte kalte Hinopferung ſo vieler jungen verlorenen und in gewiſſenloſer Luſt geſchändeten Weiber erklärt hatte, findet ſich von Neuem ein Mann, um noch einmal Don Juan Molieren zu rauben, wie es einſt Thomas Corneille gethan. Dieſer Mann war werth ſich mit Moliere zu meſſen, Genie gegen Genie: es war Mozart! Jetzt aber beobachten Sie, was in dieſer zweiten Umwandlung Mozarts geſchieht. Als Thomas Corneille ſich Don Juans bemächtigte, bemühte er ſich, ihn luſtiger, jovialer, lächelnder, jünger *zu machen*; er ſchaffte ein Mährchen aus der Geſchichte: ſo wollte

es das ſiebzehnte Jahrhundert. Mozart aber findet Don Juan, um ein Jahrhundert zu alt; das Jahrhundert glaubt an Don Juan; daher erſcheint ihm dieſer nur wie eine trübe Malerei der Sitten und Zweifel jener Zeit. Nun thut Mozart im umgekehrten Sinne, was Thomas Corneille mit dem Don Juan vorgenommen. Er machte ihn älter mit ſeiner ganzen Kraft. Er verdunkelt ſein Geſicht, er entreißt ihm ſeine tollen Witze und ſeinen Sammetmantel; man hört in ſeinem Drama den tauſendfachen Ruf der Rache und des Schreckens. Er macht aus Molieres Geſchichte, woraus Thomas Corneille eine Fabel machte, ein Gedicht. Nun ſehen Sie, ſehen Sie, wie Don Juan groß wird! nun ſehen Sie, wie ſein Spott ſo grauſam wird, ſein Zweifel ſo feierlich, ſeine Liebeshändel ſo durchkreuzt werden! ſo daß die Zuſchauer endlich Zeit gehabt haben, dieſen tragiſchen und verhängnißvollen Don Juan auch ernſt zu nehmen. Und in der That, das Drama wird rührend, die Leidenſchaft ſeufzt, die Stimmen ſchluchzen, Donna Anna erſcheint wie der Gewiſſensbiß, ſelbſt der Commandant erhebt ſeine Stimme aus dem Schooße der Erde, verſtärkt mit der ganzen Macht des Mozartſchen Orcheſters! Welche Umwandlung! welche Veränderungen! Aber welche Revolution fand auch in den Sitten und dem Glauben ſtatt, von Boſſuet bis Voltaire, von Moliere bis Mozart.

So gehen Sie nun neben einander, der Don Juan Molieres und der Don Juan Mozarts: der eine heiterer, der andere ernſter; dieſer der die göttliche Gerechtigkeit erwartet, ohne daran zu glauben, jener, der wider Willen, ohne es zu wiſſen daran glaubt; der eine durch die Heftigkeit ſeines Naturells zur Liebe getrieben, der andere durch die Stärke ſeines Unglücks; jeder von ihnen hat Sganarell und Leporello bei ſich, d. h. jeder von beiden iſt von einem Fragmente ſeines Gewiſſens ſtets gefolgt; aber Sganarell iſt luſtiger als Leporello, weil er ſich weniger nah der Kataſtrophe fühlt. So unerbittlich auch die beiden Statuen ſind, ſo muß man doch erkennen, daß der Commandant Molieres weniger entſetzlich als der Commandant Mozarts iſt. Aber dieſen ſahen wir auch

von Don Juans Hand fallen, wir hörten die Verwünſchungen ſeiner letzten Augenblicke, wir könnten nöthigenfalls das Zeugniß ſeines Todes ablegen, und die Hand erheben, um ſeinen Mörder zu bezeichnen.

Die Jahre gehen indeß vorüber; eine andere Revolution findet ſtatt, mit einem andern Jahrhundert erwacht eine andere Kraft, ein anderes Wollen. Das vergangene Jahrhundert, das ſo ſtolz, ſo unruhig und ſo unglücklich war, nichts zu glauben, hatte ſich vor Don Juan gefürchtet, gleichwie das ſiebzehnte Jahrhundert über ihn gelacht hatte. Was wird nun aber unſer Jahrhundert aus dieſem großen Typus machen? Wo ſind in unſern Tagen die Atheiſten aus Syſtem? Wo iſt der Menſch, der laut ſagt: „Ich glaube nicht!“ Aber man könnte auch fragen, wo verbergen ſich in unſern Tagen die jungen Leute, die ihre Zukunft ihrer Liebe opfern? Leider floh die Leidenſchaft aus unſeren Herzen, wie der Unglaube aus unſeren Köpfen. Was ſollen wir denn heut zu Tage mit der Leidenſchaft und dem Unglauben Don Juans anfangen? Wie ſollen wir uns für den jungen Mann intereſſiren, der in einem fort Liebeserklärungen auf der Erde und Kriegserklärungen gegen den Himmel macht? Don Juan muß mithin noch einmal die Umwandlung des Jahrhunderts mitmachen. Er war im ſiebzehnten Jahrhundert Atheiſt geweſen, hierauf wurde er beauftragt, das folgende Jahrhundert zu entſchuldigen; Moliere hatte ihn dem Gelächter, Mozart dem Hauſſe überlaſſen. Welcher neue Poet wird ſich jetzt Don Juans bemächtigen, nachdem Moliere ſeine ganze Luſtigkeit, Mozart allen ſeinen Schrecken erſchöpft hatte? Wir wollen es Byron überlaſſen. Aus einem Atheiſten wird Byron einen Zweifler machen und nichts als einen Zweifler. Ob es einen Gott gäbe, ob es keinen Gott gäbe, was liegt daran dem Don Juan Byrons? Er würde nicht Das darum geben, es zu wiſſen. Auch dieſes Mal iſt die Umgeſtaltung vollkommen. Seine Leidenſchaft verwandelt ſich, wie ſein Geiſt. Der Don Juan Byrons wird ſich wohl hüten, Alles *ſeinen ungeheuren* Wünſchen zu opfern; er wird nicht mehr den

Commandanten in den Armen ſeiner Tochter tödten; er wird nicht die erſte beſte auf dem Huſch heirathen, er wird nicht kleine unſchuldige Mädchen verführen. Der Don Juan Byrons kennt die Geſetze beſſer als irgend Einer: eben ſo wohl, daß die Geſetze Bigamie mit der Galeere beſtrafen, daß die Väter heut zu Tage ſich nicht gleich um's Leben bringen laſſen, und daß die kleinen Mädchen Brüder haben, welche geſchickt den Degen führen können, als auch daß die Geſellſchaft eine heimliche Verbindung nicht mehr laut belacht, und daß, wenn man heut zu Tage eine Frau entführt, man ſie auch für ſein ganzes Leben behalten müſſe. Byrons Don Juan weiß dies Alles und handelt auch darnach; er iſt klug, zurückhaltend, beſcheiden, ſelbſt verliebt zu gewiſſen Stunden. Sucht er junge ſchöne Weiber auf, ſo geſchieht es nur, um das Vergnügen zu haben, mit ihnen zu plaudern, um ſich allerliebſten Klatſchereien und unſchuldigen Verläumdungen hinzugeben; Byrons Don Juan hat Voltaire geleſen und beſitzt kaum die Hälfte der Zweifel Voltaires, ſo ſehr fürchtete er ſich müde zu werden, ſie ganz zu tragen. Byron's Don Juan hat oftmals Molieres Don Juan geſehen und findet, daß Letzterer ſehr Unrecht hatte, ſich für Weiber zu ruiniren und zu ſeinem Vater zu ſagen: „Wollte Gott, Ihr wäret geſtorben! Auch Mozarts Don Juan würde der Don Juan Byrons zurechtweiſen; er findet, daß jener ſehr Unrecht hat, ſeinen Diener zu den Füßen ſeiner Geliebten zu laſſen; denn das heißt ſie in eine Unerbittliche umwandeln. In der Liebe iſt Byrons Don Juan geſchickter als die beiden Andern; denn er läßt ſich nur mit guten und ſanften Frauen ein, die wenig Spaniſches an ſich haben, wenig rachſüchtig, wenig gefährlich ſind, leicht zu lieben, aber auch leicht zu tröſten. Er hat Spanien mit dem Orient vertauſcht, die großen Damen mit den Houris, regelmäßige und policirte Städte mit dem Serail. Mit einem Wort, Lord Byrons Don Juan iſt wie die ganze Jugend dieſes Jahrhunderts, ein Don Juan, welcher ausruht von allen Gefahren, von allen Fatiguen, von allen Nebenbuhlerſchaften, von allen Degen- *und Dolchſtichen ſeiner* Vorgänger.

Dieſe Frage hätte ſich Herr Alexander Dumas ſtellen ſollen, als er ſich hinſetzte, um ſein Melodrama zu ſchreiben. Wie ſteht es in dieſer Zeit mit Don Juan? Hierauf hätte Herr Dumas antworten können: „Der letzte Don Juan iſt nun von ſeinen Reiſen zurückgekehrt, er iſt vierzig Jahre alt, hat ſeine ſchönen Haare verloren und etwas Bauch gewonnen; er ſucht eine Frau mit einer guten Mitgift und ſpielt indeſſen an der Börſe. Don Juan trägt das Kreuz der Ehrenlegion, iſt Kapitain der Nationalgarde, dinirt im Café anglais und hat ſo eben auf die Ausgabe von Chateaubriand mit Prämien unterſchrieben, um nämlich die Prämie zu gewinnen.“ Und nun machen Sie mir einmal ein Drama mit einem ſolchen Don Juan!

Unglücklicher Weiſe hat ſich Herr Alexander Dumas, bevor er ſich an's Werk ſetzte, keine dieſer Fragen geſtellt, ohne die jedoch kein dauerhaftes Werk erſchaffen werden kann. Unter allen jemals noch möglichen Don Juans hat Herr Dumas nicht gewählt, ſondern er las vor ungefähr ſechs Monaten in irgend einer Revue eine Chronik von Herrn Merimée, über einen fabelhaften, phantaſtiſchen Don Juan, deſſen Geſchichte Herr Merimée in jenem ſcherzenden Tone und mit jener verzweifelnden Ironie erzählte, die ihn ſo beliebt gemacht haben. Sogleich nimmt Herr Alexander Dumas die Sache ernſt, verſammelt um ſich von allen Seiten in Bezug auf dieſe Chronik alle ſeine Erinnerungen, engliſche, deutſche, ruſſiſche, franzöſiſche Erinnerungen, an alte und neue Poeſie, an Corneille und Göthe, miſcht dieß Alles unter einander ohne Wahl und Geſchmack und in der gräßlichſten Verwirrung; er vermiſcht ohne Erbarmen das Heilige mit dem Profanen, den Vers mit der Proſa, das Lachen mit dem Weinen, den Teufel mit den Engeln, den Himmel mit der Hölle, das Groteske mit dem Erhabenen; dieß Alles wirft er hierauf in einen großen Mörſer mit Namen Shakespeare, und quetſcht es dann mit einem Schlegel, Jodelle genannt, und nachdem Alles dieſes zum Feuer geſtellt, gehörig gemiſcht, eingekocht und geſchmort iſt, wird es halb heiß halb kalt aufgetragen: „*Nehmt und eſſet!* Dies iſt der Körper Shakespeares, Corneilles,

Göthes, Fontans, Lewis, Molieres, Hoffmanns, Müllners, Scribes und Walter Scotts, der Körper des Herrn Melesville und Mozarts.“

Aber nun, wer Ihr auch seyn möget, nehmt allen Euren Muth zusammen, umgürtet Eure Hüften und kommet uns in dieser Finsterniß zu Hülfe. Zwei Geister streiten sich um den Besitz Don Juans von Marana; der Engel und der Teufel dieser Familie sind nämlich auf der Lauer seit der Ermordung des Commandanten; der Teufel liegt auf dem Rücken, der Engel steht. Der Teufel muß so lang liegen bleiben, bis Don Juan ein Verbrechen begangen hat. Der Teufel wird nicht lange warten dürfen. In der That fängt die Unschuld an, Don Juan zur Last zu fallen. Er überläßt sich allen Ausschweifungen; er hat in dem Palaste seines sterbenden Vaters seine Freunde mit ihren Geliebtinnen eingeladen. Diese Herren, die nicht wissen wie sie sich unterhalten sollen, vertauschen ihre Weiber. Ich versichere Sie, daß man die Wahl unter diesen Weibern für eine Stecknadel hingeben würde. Während der Orgie benachrichtigt ein Bedienter Don Juan, daß sein alter Vater sterbe. Die Orgie begiebt sich hinweg und macht dem Tode Platz. Inzwischen erscheint ein guter Mönch, um dem Greise die Augen zu schließen und ihn die Akte unterzeichnen zu lassen, worin er seinen Bastard, Don Joses, anerkennt. Don Juan tödtet den Mönch und entreißt ihm die Akte, ehe der Greis sie unterzeichnet hat. In demselben Augenblick steht der Teufel auf, der bis dahin am Boden lag und ist nun frei. Jetzt beginnt der Kampf zwischen dem Engel und dem Teufel, dem guten und bösen Princip, und dieses scheint uns, so weit es in diesem Falle möglich ist, das eigentliche Sujet des Dramas Don Juan de Marana, zu seyn.

Uebrigens ist diese dramatische Entdeckung des Herrn Alexander Dumas schon sehr alt. Sie steigt hinauf bis zu den Zeiten der Mysterien, als der einfältigliche Dichter dem Erdenkloße, dem *Blute Abels*, der Habgier, dem Geize Rollen ertheilte.

Zu jener Zeit war die Kunſt in der Kindheit, und der Dichter hatte noch nicht begriffen, wie die menſchliche Seele ſich im Drama enthüllt und welche große Rolle darin das Gewiſſen ſpielen ſoll. Das Gewiſſen, jene innere Stimme, die ſich trotz dem Verbrecher von ihrem Sitze erhebt, um ihn anzuklagen und zu verderben. Je größer das Verbrechen, je lauter ſpricht das Gewiſſen. Sie haben oftmals gehört, wie das Gewiſſen Macbeths ſpricht: Macbeth hat den ſüßen Schlaf getödtet! Sie hörten das Gewiſſen Athalia's und wiſſen, was ſie erzählt. Wollen Sie die innerlichen Kämpfe des Laſters und der Tugend malen, ſo liefern Ihnen die großen Dichter tauſend Beiſpiele dazu. Burrhus und Narciß im Britannicus ſind nichts anders als das gute nnd böſe Princip des jungen Kaiſers, und der Monolog Auguſts in Cinna, was wäre er wohl anders als der doppelte Rechtsſtreit der entgegengeſetzten Neigungen im Menſchen? Was ſollen wir nun mit dem Engel mit den weißen Flügeln und mit dem Teufel mit dem Pferdfuße machen? Und wie können Sie, ein Dichter, ſich dieſes kindiſchen Mittels bedienen, wenn Sie Menſchen von Fleiſch und Bein, mit Leidenſchaften, Tugenden, Laſtern und unſterblichen Seelen zu ihrem Bedarfe haben? Laſſen Sie den Teufel wo er iſt, laſſen Sie die Engel in Ruhe, und Sie werden ein dramatiſcher Dichter ſeyn; bleiben Sie hübſch auf der Erde, der Himmel iſt zu hoch und die Hölle zu tief für Sie. Ueber die tolle Idee, mit Hülfe von Engeln nnd Dämonen, die man gar nicht kennt, daſſelbe auszuführen, was Menſchen, die man unter der Hand hat, ſehr gut zu Stande bringen können! Was würden Sie wohl dazu ſagen, wenn Moliere, ſtatt den abſcheulichen Tartüffe zu den Füßen Elviras ſitzen zu laſſen, er ihr dafür ein roſenrothes Teufelchen in den Schooß geworfen hätte?

Dieſer Teufel und dieſer Engel, dieſe beiden Wagſchalen in deren Mitte Don Juan ſchwebt, haben noch den Nachtheil, daß ſie der dramatiſchen Perſon allen Werth und Intereſſe rauben. Wenn der Engel ſpricht, muß Don Juan ſchweigen, wenn der Teufel *handelt, hält* Don Juan inne. Dieſes Schweigen und dieſe

Unbeweglichkeit ſind deſto peinlicher zu hören und zu ſehen, da gerade in dem Momente, wo der Engel ſpricht und der Teufel handelt, Don Juan belebter und thätiger ſeyn ſollte. Kann man ſich wohl etwas Einfältigeres denken, als einen Mann, der plötzlich inmitten ſeiner ſtärkſten Heftigkeiten erſtarrt, um eine Leidenſchaft ſprechen zu laſſen, die ſich außer ſeiner Leidenſchaft befindet? Man glaubt manchmal die hölzernen Akteurs eines Kindertheaters zu ſehen; die Akteurs bewegen Arme und Köpfe von Holz, während eine menſchliche Stimme für ſie aus der Couliſſe ſpricht; die Stimme iſt auf der einen Seite, die Handlung auf der andern; hier iſt die Bewegung, dort das Geräuſch. Der Unglückliche theilt, was Gott, der große Künſtler, vereinigt hat: Gedanken und Wort, Bewegung und Handlung, Seele und Stimme, Wille und Körper. Ihr trennt eure dramatiſchen Helden und macht die eine Hälfte zum Affen und die andere zum Papagey. Bizarre Idee! lächerliche Erfindung! elender Verſuch! und damit das Ding noch greller hervortrete, ſpricht das Gewiſſen Don Juans de Marana in Verſen, während er ſelbſt in Proſa ſpricht. Endlich noch ein Einwurf: wenn das Gewiſſen Don Juans, das gute oder das böſe, an ſeiner Stelle ſpricht, ſo erzeugen Sie mir die Ehre zu ſagen: wer eigentlich ſpricht, wenn Don Juan in Proſa ſpricht, nachdem ſein Gewiſſen in Verſen geſprochen? Dies iſt eine Schwierigkeit, aus welcher ich mich nicht zu finden weiß.

Kehren wir zu unſerm Mann zurück und laſſen wir ſeine beiden Gewiſſen, welche ſehr den Lakayen des Bourgeois gentilhomme ähnlich ſehen („Helà, mes deux laquais, suivez moi de près, afin qu'on voie que vous êtes à moi.“) Kaum iſt ſein Vater todt, ſo begibt ſich Don Juan auf die Reiſe und nimmt ſein böſes Gewiſſen hinter ſich auf's Pferd. Er gelangt in den Palaſt der Marana's, den die Braut des Don Joſes bewohnt, des natürlichen Bruders Don Juans; Don Joſes nämlich, der ſich von dem Greiſe anerkannt wähnt, hat ſeine Braut Tereſa hierher *gebracht. Sie lieben* ſich beide und aus dieſem Grunde wird

Don Juan nach Tereſa lüſtern. Er kommt an; und da ſein Kammerdiener nicht vergeſſen hat, Gold in ſeine Taſchen zu ſtecken, ſo giebt er der Cameriſta Gold. „Hier iſt eine Börſe, hier eine Kette, hier Ringe, willſt Du? Hier!“ Die Cameriſta will und verräth ihre Gebieterin. Don Juan bleibt ſich immer in Großmuth gleich und ſchickt Tereſa einen großen Koffer mit Ringen, Diamanten und Perlen:

de quoi rendre une infante jalouse!

Tereſa, gleich der Margarethe im Fauſt — (gleich der Margaretha im Fauſt!—) ſchmückt ſich mit dieſem Halsgeſchmeide, mit dieſen Perlen. Nun tritt Don Juan ein. Don Juan ſchreitet ſchnell vorwärts in der Liebe. Er umſchlingt Tereſa; er ſpricht mit ihr voll leidenſchaftlichen Feuers: ihr Verlobter kommt hinzu. Don Joſes, beim Anblicke ſeines Bruders — denn er nennt Don Juan ſo — verlangt mit ziemlicher Ruhe ſeine Braut. — „Du, mein Bruder!“ ſpricht Don Juan, „Du biſt ein Dieb, Du biſt ein Baſtard, Du biſt ein Leibeigener! Man gebe ihm die Peitſche!“ Hierauf ergreift man Don Joſe und ſchlägt ihn mit Ruthen, während Don Juan Tereſa entführt. (Dieſe Scene gehört einem deutſchen Drama: die Leibeigenen, woraus Herr Scribe ein Vaudeville und die Herren vom Ambigu ein Melodrama gemacht haben). Wer wird nun wüthend? — Don Joſes. — Er hatte einen Bruder, dieſer Bruder nennt ihn Baſtard; er hatte einen Vater, dieſer Vater iſt geſtorben, ohne ihn anzuerkennen; er hatte Leibeigene, und dieſe gaben ihm die Peitſche; endlich beſaß er eine Geliebte, und dieſe entflieht mit ſeinem eigenen Bruder, ehe noch Don Joſes ſein Camiſol wieder anziehen konnte. — Hölle und Verdammniß! Don Joſes verzweifelt, ruft den Teufel zu Hülfe. Der Teufel kommt. Dieſer Teufel iſt derſelbe, der Don Juan begleitete. Nun fragt man ſich: was macht wohl Don Juan, wenn ſein Teufel bei Don Joſes iſt? Und im Gegenſatz: was macht Don Joſes, wenn ſein Teufel bei Don Juan iſt? Die Frage iſt wieder eine von den ſchwer zu löſenden. Mir ſcheint es daß, nachdem *Herr Dumas* Alles gethan hat, in ſeinem Stück einen Teufel

anzubringen, ſo hätte er auch wohl zwei daraus machen können, einen für Don Joſes und einen für Don Juan; denn alle beide haben ihren verteufelt nöthig.

Nun bemerken Sie im Vorübergehen die Ueberlegenheit des Molièreſchen Don Juan gegen ſeinen weit entlegenen und ſehr entarteten Enkel, Don Juan de Marana. Der Don Juan von Moliere hat alle Weiber für ſich, die ihm Vergnügen machen, und dennoch hat er keinen Maravedis in der Börſe und iſt Gott und dem Teufel ſchuldig; aber er iſt ſo ſchön, hat ſo viel Anmuth und Geiſt! Don Juan de Marana ſchleppt ganz im Gegenſatze große Summen Geldes und Perlen und Diamanten mit ſich, kurz den ganzen Apparat der Greiſe, die eine ſchon ganz fertige Liebe kaufen wollen. Pfui über dieſen Don Juan! welche ſchöne Phantaſie! man verſpricht mir einen Don Juan, und zeigt mir Herrn von Rothſchild!

Laſſen wir Don Juan, und Tereſa laufen! der Himmel erwartet uns, wir wollen in den Himmel ſteigen. Dieſe junge Frau mit dem angenehmen Embonpoint, mit Flügeln an den Schultern, iſt der Engel! Dieſe dicke, rauhe und alternde Stimme die man aus den Couliſſen vernimmt, ſoll die Stimme der Jungfrau vorſtellen! Hier hat Herr Alexander Dumas einem wenig gekannten Dichter Etwas entlehnt: dem ewigen Juden von Edgar Quinet. In dem Gedichte des Herrn Quinet erhält Rachel von Gott die Erlaubniß, eine ſterbliche Hülle anzunehmen, um zu der Erlöſung des ewigen Juden beizutragen; mit dem Engel des Herrn Dumas iſt es ungefähr daſſelbe. Er erhält von der Jungfrau die Erlaubniß in einen Körper zu fahren und auf der Erde an dem Heil dieſes verdammten Don Juan zu arbeiten. Man ſieht die Flügel des Engels herabfallen, ehe der Vorhang ſinkt. Dieſer ganze Akt iſt in Doppelreimen geſchrieben, deren zu häufige Wiederkehr das Ohr ermüdet. Das iſt ganz und gar eine Sprache der Götter! —

Wir kehren auf die Erde zurück; wir verlaſſen die Engel um Don Juan, den Himmel um eine Schenke. Herr Alexander

Dumas hatte ſchon eine Scene, die erſte, Kotzebue entnommen, eine andere Goethen, eine dritte Raupach, eine vierte Quinet, und die Idee ſeines Dramas Herrn Merimée; jetzt nimmt er zu dieſem wieder ſeine Zuflucht. Herr Merimée erzählt nämlich, daß ſein Held mit dem Degen in der Hand die Bekanntſchaft Don Sandovals machte. Herr Dumas nimmt dies Wort für Wort und verſchönert es nur ein wenig. Bei ihm ſpielen Don Sandoval und Don Juan mit einander und ſchlagen ſich darauf. Don Juan gewinnt von Sandoval deſſen Börſe, deſſen goldene Schnalle, deſſen Schloß und deſſen Geliebte. Kaum iſt dieſe, Ines genannt, gewonnen, ſo läuft ſie in eine Schenke. Zuerſt ſagt ſie zu Don Juan: „Ich liebe Dich!“ dann verlangt ſie von ihm, daß er ihren früheren Geliebten Sandoval tödte. Wie geſagt, ſo gethan! Sandoval wird getödtet, Don Juan kehrt zurück und die Schöne bittet ihn, ein Glas Wein auf ihre Geſundheit zu trinken. Don Juan, der Rodogune geſehen, antwortet der Dame: „Nach Ihnen, Madame!“ Die Dame trinkt, und reicht den Becher Don Juan hin; aber Don Juan iſt nicht ſolch ein Narr, nach der Dame zu trinken, und verlangt ein anderes Glas und andern Wein. Während die Dame nun ſtirbt, fragt er ſie: Haben Sie etwas in dieſer Welt zu beſtellen, Madame?“ Sie, die ihn doch kennen ſollte, ſchickt ihn in das Kloſter zu ihrer Schweſter und ſtirbt. „Gut,“ ſagt Don Juan, „das iſt ein guter Vorwand in das Kloſter zu kommen!“

So ſtirbt Donna Ines, ſo ſtirbt Don Sandoval; rechnet man hiezu Don Juans Vater und den ermordeten Mönch, ſo ſind das ſchon vier Todte! Aber Sie fragen, was aus Thereſa, der Braut des Don Joſes geworden? Wahrhaftig, das weiß ich nicht; wir hörten nur, daß die arme Kleine ſich aus dem Fenſter in den Manzanares geſtürzt habe. Bei Gott! bei ſolchen kleinen Dingen hält man ſich nicht auf.

Aber warum dies Alles? Wozu alle dieſe Mordſcenen? Wohin wollen wir? Sagen Sie mir, was der Autor beweiſen *will! Welches* Ziel er ſich geſetzt? Jetzt ſind ſchon zwei Frauen

geſtorben; weßhalb und wie? Dieſe wirft ſich in's Waſſer, jene vergiftet ſich. Warum ſtürzt ſich Thereſa in's Waſſer? Warum giebt es Don Juan zu, daß ſich Ines vergiftet? Was hat ihm die arme Ines gethan? Sie war nicht einmal ſeine Geliebte! Dieſer Don Juan iſt ein ſchändlicher Elender aus der Schule des Marquis von Sade; er tödtet, ſchändet, erwürgt, ohne Mitleid wie ohne Luſt. In den Thaten eines ſolchen Ungeheuers liegt nichts Dramatiſches; da iſt keine gute Bewegung, kein guter Gedanke, da iſt kein Menſch. Mindeſtens iſt der Don Juan von Moliere doch ſtets verliebt, wenn er liebt: er hat doch ſtets die Leidenſchaft zur Entſchuldigung, zwar nur die heftige Leidenſchaft des Moments, aber doch eine Leidenſchaft. Dieſer Marana liebt nichts. Er entführt Thereſa, weil ſie ſeinem Bruder angehört, und leidet, daß Ines ſich vor ſeinen Augen vergiftet, ohne zu bedenken, daß er nicht einmal in Ines Armen gelegen. Dies iſt ein Böſewicht ohne Herz, ohne Mitleid, ohne Luſt, ein kalter Böſewicht, der nicht einmal weiß, was er von einer Frau will. Sie können nicht glauben, wie traurig und elend dies Alles erſcheint, weil ein wenig Leidenſchaft, Sehnſucht und Liebe fehlt.

Iſt es Ihnen jetzt gefällig, daß wir wieder umkehren? Vom Himmel ſind wir in die Schenke gerathen, von der Schenke wollen wir jetzt in die Eingeweide der Erde hinabſteigen. Im zweiten Akt ſahen wir Don Joſes mit dem Teufel ſich in einen Schlund hinabſtürzen. Dieſer Schlund führt zu einer Silbermine, dieſe zu einer Goldmine, dieſe wieder zu einer Diamantenmine und dieſe endlich führt uns geradeswegs zum Grabe des alten Herzogs de Marana. „Wollt Ihr den kürzeſten Weg nehmen? fragte der Teufel Joſes. Don Joſes antwortete darauf mit Ja. Dies nennt alſo der Teufel den kürzeſten Weg. Endlich befindet ſich Don Joſes in dem Grabe ſeines Vaters. Joſes hält die Anerkennungsakte in der Hand, welche Don Juan in der erſten Scene dem Mönche entwendet hat. Anſtatt dieſes Papier zu vernichten, warf es Don Juan ſeinem Bruder in's *Geſicht, und da nun nichts* als die Unterſchrift des Verſtorbenen

fehlt, ſo bittet Joſes den väterlichen Leichnam, ſich wieder zu beleben, die Feder zu nehmen und ſeinen Namen unten hinzuſetzen. Wie wunderbar! der Cadaver belebt ſich, nimmt die Feder, unterzeichnet die Akte, wie ein würdiger Schüler von Brard und Saint Omer. Hierauf kehrt er wieder in ſein Grab und zu ſeiner Ruhe zurück.

Don Joſes am Ziele ſeiner Wünſche, entflieht mit der unterſchriebenen Akte; er iſt ſo glücklich, daß er ſeinen Teufel darüber vergißt, der an dem Eingange der Gruft eingeſchlafen iſt. Aber der Teufel erwacht zur rechten Zeit, durchrennt mit einem Satze die drei Minen, der Diamanten, des Goldes und des Silbers und iſt bald wieder bei Don Joſes, um von ihm den Lohn für ſeine Commiſſion zu begehren.

Ich darf Ihnen wohl nicht bemerken, daß man aus dieſer Idee ſchon eine komiſche Oper gemacht hat, wo ein Todter nämlich vergeſſen hatte, ſeine Unterſchrift zu geben. Dies iſt dem Roman Redgauntlet von Walter Scott entnommen.

Allein was mehr verdient bemerkt zu werden, iſt die falſche Anſicht, die Herr Alexander Dumas von Göthe's Mephiſtopheles hat. Was die Kraft, den Reiz, die Intelligenz des finſteren Geſellen Fauſts bildet, iſt, daß Mephiſtopheles kein Teufel, ſondern ein Menſch iſt; er beſitzt Leidenſchaft, Ironie, Vorſicht, Geiſt, Sarkasmen, Kaltblütigkeit, Muth, alle guten und böſen Eigenſchaften, die den ausgezeichneten Menſchen machen. Je mehr er ſich der Menſchheit nähert, deſto dramatiſcher wird Mephiſtopheles. Glauben Sie denn nun, daß wenn der große Dichter ſich begnügt haben würde, ſeinem Teufel eine rothe Mähne, einen langen Schweif und zwei kleine Hörner zu geben, man ſich für dieſen zum Teufel gemachten Menſchen intereſſiren könnte? Kaum würde er einigen kleinen Kindern und einigen guten Frauen Furcht eingejagt haben, obſchon dieſe ſich bald an ihn gewöhnt hätten. Der Teufel aber, wie ihn Göthe genommen, der zum Menſchen gemachte Teufel, flößt uns Furcht ein; man fürchtet ihn wie ſeines Gleichen, man zittert vor ſeinen Sarkasmen, als wären

ſie tödtlich. Tanzt er mit einem jungen Mädchen, ſo fühlt es ſich ſanft erglühen, weil es mit einem glühenden jungen Menſchen tanzt; duellirt er ſich, kreuzt ſein Stahl den eines Andern, ſo ſticht ſein Feind tapferer drauf los, weil er eigentlich nur einen gewandtern Raufdegen vor ſich hat. Alſo iſt Mephiſtopheles deſto ſchrecklicher, je beſſer ihn ſein Schöpfer mit fleiſchiger Hülle umgeben. Statt dieſes Mannes, der über Alles lacht, alle Welt verſpottet, mit flammenden Augen die Stadt durchzieht, ein Lächeln auf den Lippen, die Hand ſtets offen, den Flammberg gezogen, den Hut auf dem Ohre, zeigen ſie uns einen Teufel aus der Hölle, der nach Schwefel riecht, und ſie werden nur ein ſehr großer Melodramenfabricant genannt werden können. Der größte Dichter würde ſich in etwas Pixerecourt Aehnlichem verwandeln und ſeine lebendigſte Schöpfung, ſein größter Ruhmestitel, würde kaum ein elender Abklatſch ſeyn ohne Geiſt und Kraft und Farbe. Darum hätte man nicht an dem Mephiſtopheles von Göthe rühren ſollen, weil dies ein vollkommener Held war; oder wenn man es dennoch mit frevelnder Hand gewagt, ſo hätte man ihn genug ehren müſſen, um ihn nicht mit Hörnern und Flügeln von Pappendeckel zu vermummen und mit allen jenen grotesken Attributen des alten Teufels aus der Hölle, wie man ihn auf den colorirten Bilderrahmen der Jahrmärkte ſieht. Vor allen Dingen achte man die Meiſterwerke, entſtelle nicht die Typen, entwürdige nicht ſchöne Charaktere. Man nehme nicht Corneille den ſchönen fünften Akt der Rodogune, um eine Melodramenſcene daraus zu machen; man plündere nicht Göthe's Mephiſtopheles, um einen Komödienvertrauten daraus zuzuſtutzen. Achtung den großen Männern und den großen Dingen, wenn Ihr wollt, daß man Euch wieder ſchone!

Wir haben ſchon bemerkt, daß der größte Feind des Stückes von Alexander Dumas hauptſächlich in der rapiden und plumpen Erſcheinung der Helden beſteht, die einander unbekannt, und der Scenen, die unter ſich ſo verſchieden ſind. Bald mit den Engeln, bald mit den Dämonen; heute mit Tereſa, morgen mit

Ines; im Himmel und in der Hölle; in der Schenke und in der Kirche; auf dem Kirchhof und in der Goldmine; bald ganz in Prosa, bald ganz in Versen; unter Lästerungen und Litaneien; was soll da ein armer Zuschauer anfangen, so hin und her geworfen, bald oben bald unten, vom Laster zur Tugend, von der Hoffnung zur Verzweiflung! Kaum besinnt man sich noch, wer der eigentliche Held dieser neuen Komödie sey. Bald erscheinen Don Juan, Don Joses, Don Sandoval, Teresa, Ines, der Engel, der Teufel, ein jeder von ihnen zieht die Aufmerksamkeit des Parterres ganz auf sich; keiner davon bescheidet sich, den zweiten Platz einzunehmen; man könnte sie mit Rennpferden vergleichen, die um die Wette laufen, ohne zu wissen wohin. Kaum daß Don Joses seine Anerkennung von seinem verstorbenen Vater unterschreiben lassen, als das Stück von Neuem beginnt. Dieses Mal sehen wir uns in einem Nonnenkloster. Der liegende Engel, der im dritten Akte mit der heiligen Jungfrau gesprochen hatte, ist jetzt eine sanfte kleine Nonne, welche einst die Schwester der Donna Ines war. Wie ist das zugegangen? Wie hat die Seele die Schwester der Donna Ines verlassen, um der Seele des Engels Platz zu machen? Herr Dumas vergißt uns das zu sagen. Bald sehen wir Don Juan de Marana im Namen der Verstorbenen im Kloster erscheinen. Erinnern Sie sich, daß Don Juan dieses Mal unter dem Schleier keiner Seele einer Sterblichen, sondern einen Engel in Person in einer sterblichen Hülle begegnen wird. Es ist also wohl anzunehmen, daß er dieses Mal etwas mehr Widerstand finden dürfte, als bei Teresa zum Beispiel und allen den Andern. Schon zur Ehre des Himmels sollte dieser Engel sich besser gegen den Verführer vertheidigen als die irdischen Weiber. So wollte es die Wahrscheinlichkeit; und nicht einmal die historische, sondern die phantastische Wahrscheinlichkeit, welche die gemeinste von allen Wahrscheinlichkeiten ist; so wollte es selbst das Interesse des Drama, welches Herr Dumas aus so vielen Rückerinnerungen aufbaute. In Gegenwart des Engels sollte Don Juan schon bei dem ersten

Angriff mit Verluſt zurückgeſchlagen werden; aber nein, der angegriffene Engel vertheidigt ſich nicht beſſer, wie ein ſimpler Menſch. Don Juan redet den Engel in der Kirche an mit derſelben Sicherheit, demſelben Dünkel und derſelben inſolenten Fadheit, womit er Donna Tereſa anredete. Veni vidi vici! iſt die Deviſe Don Juans. Der Engel, welcher doch wiſſen muß, daß Don Juan nichts als ein Libertin iſt, weicht nach dem erſten Verſuche. Bei dem erſten Worte, welches Don Juan ſagt, antwortet der Engel: „Ich liebe dich!“ Don Juan ſchlägt ihm vor, ihn zu entführen und der Engel antwortet: „Entführe mich!“ Es iſt dieſelbe Geſchichte wie mit Tereſa. Don Juan entführt den Engel mit denſelben wohltönenden Worten und auf demſelben Pferd.

So ſtehen die Sachen, als plötzlich Herrn Alexander Dumas das Maskenterzett aus Mozarts Don Juan einfällt. Sie in Deutſchland kennen wohl gar gut dieſes majeſtätiſche Auftreten der Rache in drei Perſonen, welche das Feſt Don Juans zu ſtören kommen. Kaum daß die drei Masken einige Schritte in den Saal gethan haben, als man von einem unerklärlichen Schauer ergriffen wird. Der Ball beginnt. Man tanzt die Menuet bei den rauſchenden Tönen von drei Orcheſtern. Don Juan, ganz von ſeiner Leidenſchaft umſtrickt, zieht ſein Schlachtopfer in ſeine Gemächer, als mit einem Mal der Lärm losbricht, anſchwillt, ſeinen Gipfel erreicht; man kommt, man ſtößt die Thür ein, man zertrümmert ſie; Don Juan zittert hier zum erſten Mal.

Dieſe Scene iſt ein Meiſterſtück und Herr Alexander Dumas entlehnt ſie von Mozart! Seine Racheſcene wird von Todten geſpielt. In dem Augenblick, wo Don Juan de Marana im Kloſter auf den Engel wartet, um ihn auf ſeinem Pferde zu entführen, wird er von einer ſteinernen Bildſäule bei den Haaren ergriffen, die zu gleicher Zeit den Commandanten und die Braut Zampa's vorſtellt. In demſelben Augenblick kommen aus der Erde alle Schlachtopfer Don Juans hervor. Dieſe ſagt ihm: „Ich bin Tereſa!“ jene: „Ich bin Ines!“ dieſer hier: „ich Don

Sandoval!“ und jener andere: „ich bin der Mönch, den du getödtet!“ So iſt ungefähr die letzte Scene des erſten Aktes in Lucrece Borgia, eine Scene, die von Herrn Hugo für Lebende geſchrieben wurde und auf dem Theater des Herrn Dumas von Todten geſpielt wird. Welch ein Unglück für einen geiſtreichen Mann, in einem und demſelben Augenblick, vielleicht ſelbſt ohne es zu wiſſen und gewiß ohne es zu wollen, Merimée, Mozart, Victor Hugo nachzuahmen!

Bei dem Anblick dieſer Geſpenſter fühlt ſich Don Juan de Marana, der weniger kühn iſt als ſein Großvater gegen die ſteinerne Statue war, von Schrecken und Reue durchdrungen. Er wirft ſich auf die Knie und fleht um Gnade. Er ſchwört Buße zu thun. Eine Stimme, die Stimme nämlich der Jungfrau, bewilligt ihm eine Stunde. Hierauf kommt der Engel, um ſich von Don Juan entführen zu laſſen; aber dieſer antwortet als ächter Trappiſt: „Il faut mourir!“ Bei dieſen Worten geräth der Engel außer ſich und wird ohnmächtig aus Verzweiflung.

Wenn wir nicht befürchten müßten, dieſe ganze Phantasmagorie gar zu ernſt zu nehmen, ſo würden wir fragen, warum der Engel ſo außer ſich geräth bei dieſem plötzlichen Entſchluſſe Don Juans! Als Don Juan Luſt bekommt, die Liſte ſeiner Geliebten zu complettiren und einen Engel ſogar entführen will, kann ſich dieſer vor Freude nicht laſſen, und ſagt zu ſeinem Verführer: „Ich bin's zufrieden!“ Wie Don Juan nun aber bereut und dieſe letzte Entführung aufgibt, die eine Entheiligung iſt, ſo verzweifelt und klagt der Engel, wie die Tochter Jephtas auf dem Berge ungefähr aus derſelben Urſache. Sie werden mir zugeſtehen, daß dieſes ein ſehr ſeltſamer Engel iſt! Er hat den Himmel verlaſſen, um Don Juan zu retten. Dieſes zu erfüllen, iſt er ein Weib geworden, von einem unſterblichen Weſen ein ſterbliches, das die Wonnen des Paradieſes mit dem Elend der Erde vertauſchte. Und dieſer nämliche Engel, ſtatt Don Juan zu retten, gibt ihm die ſchönſte Gelegenheit zu ſeinen vielen Verbrechen noch einen *ſolchen Frevel hinzuzufügen*. Der Engel ſollte ſich ja freuen,

daß Don Juan durch ſeine Reue auf beſſern Weg geräth, ſtatt zu lamentiren wie eine junge Penſionairin, die ihren Couſin vergebens erwartet. — Mein Gott! wer wäre im Stande, ſolche Ideen zu erklären? Und eine Logik von Condillac koſtet doch nur zwölf Sous! —

Letzter Akt. Endlich erblicken Sie ein Karthäuſerkloſter. Don Juan de Marana im härenen Gewand, bereut trotz ſeines guten Engels; er gräbt ſein Grab. Ein Geruch von Heiligkeit verbreitet ſich ringsum. Umſonſt erwachen alle alten Paſſionen Don Juans, eine nach der andern; er widerſteht ihnen, er bekämpft ſie. Umſonſt ſucht die vorgebliche Schweſter Ines, der gefallene Engel, Don Juan im Kloſter auf; Don Juan widerſteht ſelbſt dem Engel. Und darf man es denn glauben? Der Engel, der expreß vom Himmel herniederſtieg, um Don Juan zu retten, ärgert ſich ſo darüber, ihn als Trappiſt zu finden, daß er wahnſinnig wird. Sein Wahnſinn iſt wie der, der Ophelia im Shakespeare. Hr. Dumas konnte keinen dramatiſcheren und poetiſcheren Wahnſinn auftreiben und hat ſich dieſen daher ohne Umſtände angeeignet. Indeſſen aber Shakespeare's Ophelia Sie zu Thränen rührt mit ihrem ſüßen Liede, daß ſie wegen Hamlet ſingt, dem erhabenen Narren, macht die Wahnſinnige Don Juans keine Wirkung auf Sie, indem ſie eine ziemlich ſchlechte Complainte ſingt, wie Bänkelſänger ſie von Mordthaten haben und die nach einer beſtimmten Melodie vorgetragen werden. Welche ungeſchickte und gefährliche Nachahmung! Don Juan bleibt unüberwindlich ſelbſt bei dem weinenden Engel, der ſich freuen ſollte. Nun kommt mit einmal Don Joſes, Don Juans Bruder, dazu, derſelbe Don Joſes, dem Don Juan ſeine Anerkennungsakte und ſeine Geliebte geraubt, den er mit Ruthen ſchlagen laſſen, der durch ſo viele Gold- und Diamanten-Minen ging, um ſich in einem Grabmal die Unterſchrift ſeines todten Vaters zu holen, der endlich den Teufel in ſeinem Gefolge hatte und von dem wir nun ſchon lange nichts vernommen haben. *Nun gut! Da iſt er*, die Unterſchrift ſeines Vaters im

der Taſche, ſteht er vor Don Juan, dem Karthäuſer und fordert ihn zum Zweikampf. Zuerſt mäßigt ſich der Pönitent. Er bittet ſeinen Bruder um Verzeihung und tritt ihm Namen, Erbe, Schlöſſer ab. Was kümmert das aber Don Joſes? Don Joſes will ſich mit Don Juan ſchlagen und hat zu dieſem Behuf zwei Degen mitgebracht. — En garde, Don Juan! Don Juan bleibt ruhig. Nun reißt ihm Don Joſes die Kapuze vom Kopf und ſchlägt ihm in's Geſicht. So gibt er ihm Beleidigung für Beleidigung zurück, Ohrfeige um Ohrfeige! Don Juan hält ſich nun nicht mehr. Er wirft die Kutte ab, nimmt einen Degen, ſchlägt ſich mit ſeinem Bruder und tödtet ihn. Jetzt iſt er aus chriſtlicher Buße Brudermörder geworden. Somit fängt das Drama noch einmal von Neuem an. Dieſe bewundernswerthe Scene hat Herr Alexander Dumas erfunden, ich ſage erfunden, denn er hat ſie ziemlich confus und ſchlecht verdaut in dem Roman des Herrn Merimée gefunden, der ihm daher die Ehre davon willig überlaſſen muß.

Die Scene verwandelt ſich und wir ſind in dem Spital des Kloſters; im Nonnengewand auf dem Bette liegt der Engel Don Juans ſterbend. Das arme Kind iſt nicht mehr wahnſinnig, aber noch immer verliebt. Sterben, ohne Don Juan geſehen zu haben! Vergebens öffnet ein Engel die Vorhänge und ſpricht vom Himmel; die Sterbende will nichts vom Himmel ſondern nur von Don Juan wiſſen. Da erſcheint der Teufel. Er war unter dem Bett verborgen an einer Stelle, wo man gewöhnlich etwas Anderes als Teufel zu verbergen pflegt. — „Wenn du Don Juan nach ſeinem Tode ſehen willſt,“ ſpricht dieſer Teufel zu dem ſterbenden Engel, „ſo gib mir tauſend Jahre deiner Ewigkeit.“ Der Engel, der um jeden Preis Don Juan ſehen will, gibt dem Teufel dieſe tauſend Jahr von ſeiner Ewigkeit. Der triumphirende Teufel zieht ein rothes Pergament und eine Feder aus ſeiner Taſche, ritzt den Engel am linken Arm und dieſer unterzeichnet mit ſeinem eigenen Blut ſeine, ſo zu ſagen, ewige Verdammniß. Alles kann ſchreiben in dieſem Stück, der Engel und die Teufel und

die Todten im Grab; man müßte einen eigenen Notarius beſtellen, um alle dieſe gerichtlichen und außergerichtlichen Akte aufzubewahren. Sobald er gezeichnet, ſtirbt der Engel. Der Teufel, ſeiner Verpflichtung getreu, gibt ihm zuerſt auf eine Stunde ſeine Seele und dann ſeinen Geliebten zurück. Wirklich kommt Don Juan, ſeiner Reue entledigt, mit Hülfe ſeiner Trappiſtenkutte in das Kloſter. Was er eigentlich in dieſem Kloſter will, weiß er ſelbſt nicht. Unſer Held iſt in dieſem Augenblick übel dran; denn, wie er ſelbſt ſehr richtig bemerkt, hat er den Himmel durch ſeine Verbrechen und die Hölle durch ſeine Reue erzürnt. Er gehört weder Gott noch dem Teufel an. Erſt beim Anblick, der in ihrem Bett liegenden Nonne, die bleich wie der Tod iſt, ergreift Don Juan ſeine alte Flamme wieder. Er ruft den Leichnam, der ihm antwortet; er ſagt ihm, was er ihm ſchon früher ſagte: „Wir wollen fort,“ und der Leichnam antwortet ihm: „Wir wollen fort!“ Don Juan, der immer ein geſatteltes Pferd bei der Hand hat, ſteigt mit der Todten auf's Pferd. Jetzt kommt ein wenig von der berühmten Ballade von Bürger — „Die Todten reiten ſchnell!“ Nur daß in der Ballade der Todte die Lebende ergreift, während es hier der Lebendige iſt, der mit dem Todten davon reitet. Man muß von Zeit zu Zeit ſeine Anleihen ein wenig verſtecken.

So kommen ſie, ich weiß nicht, in welchem Palaſt an, der von Todten bewohnt wird; ein Kammerdiener erſcheint und bringt Don Juan ein goldenes Kleid. Dieſer Kammerdiener iſt der Domeſtik der Todten. Bald erhellen ſich die Gewölbe des Palaſtes, und nun fängt ein Ball an, nämlich ein Todtenball und alle dieſe Todten ſind maskirt. Don Juan miſcht ſich in eine hölliſche Quadrille und als er hierauf ſeine kalten Liebesphraſen wiederholt, fallen die Masken und Don Juan erkennt noch einmal Thereſa, Ines, Karolina, Don Sandoval, Don Joſes und alle die Andern. Dieſe ſchöne Scene gehört Richard III. von Shakespeare, der Todtenball aber Hrn. Fontan im Mönch. Immer zwei Nachahmungen für eine! Nachdem nun jeder Todte ſeine Maske

der Taſche, ſteht er vor Don Juan, dem Karthäuſer und fordert ihn zum Zweikampf. Zuerſt mäßigt ſich der Pönitent. Er bittet ſeinen Bruder um Verzeihung und tritt ihm Namen, Erbe, Schlöſſer ab. Was kümmert das aber Don Joſes? Don Joſes will ſich mit Don Juan ſchlagen und hat zu dieſem Behuf zwei Degen mitgebracht. — En garde, Don Juan! Don Juan bleibt ruhig. Nun reißt ihm Don Joſes die Kapuze vom Kopf und ſchlägt ihm in's Geſicht. So gibt er ihm Beleidigung für Beleidigung zurück, Ohrfeige um Ohrfeige! Don Juan hält ſich nun nicht mehr. Er wirft die Kutte ab, nimmt einen Degen, ſchlägt ſich mit ſeinem Bruder und tödtet ihn. Jetzt iſt er aus chriſtlicher Buße Brudermörder geworden. Somit fängt das Drama noch einmal von Neuem an. Dieſe bewundernswerthe Scene hat Herr Alexander Dumas erfunden, ich ſage erfunden, denn er hat ſie ziemlich confus und ſchlecht verdaut in dem Roman des Herrn Merimée gefunden, der ihm daher die Ehre davon willig überlaſſen muß.

Die Scene verwandelt ſich und wir ſind in dem Spital des Kloſters; im Nonnengewand auf dem Bette liegt der Engel Don Juans ſterbend. Das arme Kind iſt nicht mehr wahnſinnig, aber noch immer verliebt. Sterben, ohne Don Juan geſehen zu haben! Vergebens öffnet ein Engel die Vorhänge und ſpricht vom Himmel; die Sterbende will nichts vom Himmel ſondern nur von Don Juan wiſſen. Da erſcheint der Teufel. Er war unter dem Bett verborgen an einer Stelle, wo man gewöhnlich etwas Anderes als Teufel zu verbergen pflegt. — „Wenn du Don Juan nach ſeinem Tode ſehen willſt,“ ſpricht dieſer Teufel zu dem ſterbenden Engel, „ſo gib mir tauſend Jahre deiner Ewigkeit.“ Der Engel, der um jeden Preis Don Juan ſehen will, gibt dem Teufel dieſe tauſend Jahr von ſeiner Ewigkeit. Der triumphirende Teufel zieht ein rothes Pergament und eine Feder aus ſeiner Taſche, ritzt den Engel am linken Arm und dieſer unterzeichnet mit ſeinem eigenen Blut ſeine, ſo zu ſagen, ewige Verdammniß. Alles kann ſchreiben in dieſem Stück, der Engel und die Teufel und

die Todten im Grab; man müßte einen eigenen Notarius beſtellen, um alle dieſe gerichtlichen und außergerichtlichen Akte aufzubewahren. Sobald er gezeichnet, ſtirbt der Engel. Der Teufel, ſeiner Verpflichtung getreu, gibt ihm zuerſt auf eine Stunde ſeine Seele und dann ſeinen Geliebten zurück. Wirklich kommt Don Juan, ſeiner Reue entledigt, mit Hülfe ſeiner Trappiſtenkutte in das Kloſter. Was er eigentlich in dieſem Kloſter will, weiß er ſelbſt nicht. Unſer Held iſt in dieſem Augenblick übel dran; denn, wie er ſelbſt ſehr richtig bemerkt, hat er den Himmel durch ſeine Verbrechen und die Hölle durch ſeine Reue erzürnt. Er gehört weder Gott noch dem Teufel an. Erſt beim Anblick, der in ihrem Bett liegenden Nonne, die bleich wie der Tod iſt, ergreift Don Juan ſeine alte Flamme wieder. Er ruft den Leichnam, der ihm antwortet; er ſagt ihm, was er ihm ſchon früher ſagte: „Wir wollen fort,“ und der Leichnam antwortet ihm: „Wir wollen fort!“ Don Juan, der immer ein geſatteltes Pferd bei der Hand hat, ſteigt mit der Todten auf's Pferd. Jetzt kommt ein wenig von der berühmten Ballade von Bürger — „Die Todten reiten ſchnell!“ Nur daß in der Ballade der Todte die Lebende ergreift, während es hier der Lebendige iſt, der mit dem Todten davon reitet. Man muß von Zeit zu Zeit ſeine Anleihen ein wenig verſtecken.

So kommen ſie, ich weiß nicht, in welchem Palaſt an, der von Todten bewohnt wird; ein Kammerdiener erſcheint und bringt Don Juan ein goldenes Kleid. Dieſer Kammerdiener iſt der Domeſtik der Todten. Bald erhellen ſich die Gewölbe des Palaſtes, und nun fängt ein Ball an, nämlich ein Todtenball und alle dieſe Todten ſind maskirt. Don Juan miſcht ſich in eine hölliſche Quadrille und als er hierauf ſeine kalten Liebesphraſen wiederholt, fallen die Masken und Don Juan erkennt noch einmal Thereſa, Ines, Karolina, Don Sandoval, Don Joſes und alle die Andern. Dieſe ſchöne Scene gehört Richard III. von Shakespeare, der Todtenball aber Hrn. Fontan im Mönch. Immer zwei Nachahmungen für eine! Nachdem nun jeder Todte ſeine Maske

der Taſche, ſteht er vor Don Juan, dem Karthäuſer und fordert ihn zum Zweikampf. Zuerſt mäßigt ſich der Pönitent. Er bittet ſeinen Bruder um Verzeihung und tritt ihm Namen, Erbe, Schlöſſer ab. Was kümmert das aber Don Joſes? Don Joſes will ſich mit Don Juan ſchlagen und hat zu dieſem Behuf zwei Degen mitgebracht. — En garde, Don Juan! Don Juan bleibt ruhig. Nun reißt ihm Don Joſes die Kapuze vom Kopf und ſchlägt ihm in's Geſicht. So gibt er ihm Beleidigung für Beleidigung zurück, Ohrfeige um Ohrfeige! Don Juan hält ſich nun nicht mehr. Er wirft die Kutte ab, nimmt einen Degen, ſchlägt ſich mit ſeinem Bruder und tödtet ihn. Jetzt iſt er aus chriſtlicher Buße Brudermörder geworden. Somit fängt das Drama noch einmal von Neuem an. Dieſe bewundernswerthe Scene hat Herr Alexander Dumas erfunden, ich ſage erfunden, denn er hat ſie ziemlich confus und ſchlecht verdaut in dem Roman des Herrn Merimée gefunden, der ihm daher die Ehre davon willig überlaſſen muß.

Die Scene verwandelt ſich und wir ſind in dem Spital des Kloſters; im Nonnengewand auf dem Bette liegt der Engel Don Juans ſterbend. Das arme Kind iſt nicht mehr wahnſinnig, aber noch immer verliebt. Sterben, ohne Don Juan geſehen zu haben! Vergebens öffnet ein Engel die Vorhänge und ſpricht vom Himmel; die Sterbende will nichts vom Himmel ſondern nur von Don Juan wiſſen. Da erſcheint der Teufel. Er war unter dem Bett verborgen an einer Stelle, wo man gewöhnlich etwas Anderes als Teufel zu verbergen pflegt. — „Wenn du Don Juan nach ſeinem Tode ſehen willſt,“ ſpricht dieſer Teufel zu dem ſterbenden Engel, „ſo gib mir tauſend Jahre deiner Ewigkeit.“ Der Engel, der um jeden Preis Don Juan ſehen will, gibt dem Teufel dieſe tauſend Jahr von ſeiner Ewigkeit. Der triumphirende Teufel zieht ein rothes Pergament und eine Feder aus ſeiner Taſche, ritzt den Engel am linken Arm und dieſer unterzeichnet mit ſeinem eigenen Blut ſeine, ſo zu ſagen, ewige Verdammniß. Alles *kann ſchreiben* in dieſem Stück, der Engel und die Teufel und

die Todten im Grab; man müßte einen eigenen Notarius beſtellen, um alle dieſe gerichtlichen und außergerichtlichen Akte aufzubewahren. Sobald er gezeichnet, ſtirbt der Engel. Der Teufel, ſeiner Verpflichtung getreu, gibt ihm zuerſt auf eine Stunde ſeine Seele und dann ſeinen Geliebten zurück. Wirklich kommt Don Juan, ſeiner Reue entledigt, mit Hülfe ſeiner Trappiſtenkutte in das Kloſter. Was er eigentlich in dieſem Kloſter will, weiß er ſelbſt nicht. Unſer Held iſt in dieſem Augenblick übel dran; denn, wie er ſelbſt ſehr richtig bemerkt, hat er den Himmel durch ſeine Verbrechen und die Hölle durch ſeine Reue erzürnt. Er gehört weder Gott noch dem Teufel an. Erſt beim Anblick, der in ihrem Bett liegenden Nonne, die bleich wie der Tod iſt, ergreift Don Juan ſeine alte Flamme wieder. Er ruft den Leichnam, der ihm antwortet; er ſagt ihm, was er ihm ſchon früher ſagte: „Wir wollen fort,“ und der Leichnam antwortet ihm: „Wir wollen fort!“ Don Juan, der immer ein geſatteltes Pferd bei der Hand hat, ſteigt mit der Todten auf's Pferd. Jetzt kommt ein wenig von der berühmten Ballade von Bürger — „Die Todten reiten ſchnell!“ Nur daß in der Ballade der Todte die Lebende ergreift, während es hier der Lebendige iſt, der mit dem Todten davon reitet. Man muß von Zeit zu Zeit ſeine Anleihen ein wenig verſtecken.

So kommen ſie, ich weiß nicht, in welchem Palaſt an, der von Todten bewohnt wird; ein Kammerdiener erſcheint und bringt Don Juan ein goldenes Kleid. Dieſer Kammerdiener iſt der Domeſtik der Todten. Bald erhellen ſich die Gewölbe des Palaſtes, und nun fängt ein Ball an, nämlich ein Todtenball und alle dieſe Todten ſind maskirt. Don Juan miſcht ſich in eine hölliſche Quadrille und als er hierauf ſeine kalten Liebesphraſen wiederholt, fallen die Masken und Don Juan erkennt noch einmal Thereſa, Ines, Karolina, Don Sandoval, Don Joſes und alle die Andern. Dieſe ſchöne Scene gehört Richard III. von Shakespeare, der Todtenball aber Hrn. Fontan im Mönch. Immer zwei Nachahmungen für eine! Nachdem nun jeder Todte ſeine Maske

weggeworfen hat, ſieht ſich Don Juan der Nonne gegenüber, welche er entführte. Die Nonne, oder vielmehr der Engel, der bis zum Wahnſinn untröſtlich war, über die Buße Don Juans, ſpricht jetzt zu ihm, nachdem er die Kutte weggeworfen: „Thu' Buße! thu' Buße!“ (Man weiß niemals recht, was dieſe Nonne eigentlich will.) Don Juan aber, der im vierten Akt ſo geſchwind Buße that, will jetzt nichts mehr davon wiſſen. Wir müſſen geſtehen, daß er wohl der Frauen, der Zweikämpfe, der Orgien, der Läſterungen, der Tänze und der Thränen überdrüſſig ſeyn kann. Und er könnte ſich ein für allemal bekehren, wär' es auch nur um auszuruhen. Aber nein! Diesmal iſt Don Juan ſo eigenſinnig, wie ſein Großvater bei der Statue. Er ſagt: Nein! wie der Don Juan von Mozart. Als letzte Verſuchung ſchließt ſich die Nonne mit ihm in ein Marmorgrab ein, aber Don Juan widerſteht immer. Sein Bruder Don Joſes, der Todte, der ſich durchaus mit Don Juan duelliren will, kommt in das Grab mit einem flammenden Schwerte; Don Juan nimmt das Duell mit ſo ungleichen Waffen an und wird auf den Tod verwundet. Er ſtirbt, ohne Buße gethan zu haben, und der Dichter, um mit einem einzigen Theater-Coup den Schluß dieſes Drama's herbeizuführen, ſchreibt mit großen Buchſtaben auf ein Transparent: Erbarmen! und auf der andern Seite: Rache! Bei dieſen Worten ſchwebt ein Engel von Pappendeckel mit einem Schwert von Pappendeckel herbei, gleichſam um die Verwirrung durchzuhauen und ſchreibt: Gerechtigkeit! Der Vorhang fällt.

Hier ruht Don Juan de Marana, der letzte der Don Juans.

Verweilen wir hier. Dergleichen Erzählungen bedürfen keines Commentars; dergleichen Verſuche entſchlüpfen jeder Kritik. Die einzige Gerechtigkeit, die man dieſen namenloſen Werken angedeihen laſſen kann, iſt die Analyſe, die ſtrenge, unbeugſame Analyſe. Doch kann ich dieſen Artikel nicht beendigen, ohne laut zu klagen, wie ein edler Geiſt ſich zu ſolchen unnützen und elenden Uebertreibungen verleiten laſſen konnte, ein Geiſt, dem der Hochmuth *verderblich* ward, und der bei angeſtrengter Arbeit, bei ſtarkem

Studium und ein wenig Beſcheidenheit berufen zu ſeyn ſchien, einen ſchönen und ehrenvollen Platz unter den kühnſten, leidenſchaftlichſten und auf die natürlichſte Weiſe inſpirirteſten dramatiſchen Dichtern einzunehmen, die, wenn nicht der Stolz, doch mindeſtens der Schrecken und das Intereſſe unſeres Theaters waren, ſeit Beaumarchais, dieſen mitinbegriffen.

Und Herr Alexander Dumas hatte vor den Augen das edelſte Beiſpiel der Achtung, welche ein großer Künſtler immer dem Publikum, ſeinem höchſten Richter, ſchuldig iſt. Das Beiſpiel Herrn Meyerbeers, des großen Schöpfers der Hugenotten, der unter uns eine neue Popularität errang durch Mühe, Fleiß, Eifer, Bewußtſeyn, Genie; denn von dieſem Allem, mein Herr, finden Sie Beſtandtheile in der neuen Oper von Meyerbeer.

* Der Kritiker, der Rechenſchaft von einem Bilde des Muſeums geben will, der vor einem Rembrand oder Rubens ſtehen bleibt, iſt nicht verpflichtet, zu unterſuchen, um es Ihnen ſagen zu können, auf welches Stückchen Leinwand, Kupfer oder Holz dieſe großen Meiſter ihre Farben geworfen haben. Er darf Ihnen nur von dem Genie ſprechen, welches Leben, Bewegung, Gedanken, dem ſchlechten Stücke Leinwand gibt, das ſich abnützen kann, und das man morgen mit einem andern Stücke erſetzt hat. Wer war der Leineweber, der dieſe Leinwand dem großen Maler gewoben? wer war der Schmidt, der mit lauten Hammerſchlägen dieſes Stück Kupfer dehnte? wer der Tiſchler, der dieſes Eichenbrett hobelte? wen kümmert das? Bewundern Sie, ohne ſich ſtören zu laſſen, dieſen Rembrand oder dieſen Rubens.

Wir hingegen ſind nicht ſo glücklich, als jener Kritiker, wir ſollen Alles erſchauen in dem Werke eines Mannes von Genie,

* Dieſer Bericht über die Hugenotten iſt von dem Verfaſſer dem Feuilleton des Journal des Debats zum Abdruck übergeben worden, weil nach ſeiner eigenen Ausſage: „es ihm nicht möglich war, einen Artikel, den er einmal gewiſſenhaft und mit Fleiß niedergeſchrieben über denſelben Gegenſtand noch einmal mit andern Worten zu geben.“

D. H.

was oben und was unten, Farbe und Leinewand, Hammerſchlag und Pinſelſtrich, die Arbeit des Handwerkers und das Werk des Mannes von Talent; wir müſſen Ihnen mit einem Worte ſagen, was an dem Gedicht, was an der Muſik der neuen Oper ſey; ja noch mehr, wir müſſen mit Ihnen von Herrn Scribe ſprechen, bevor wir Herrn Meyerbeers erwähnen.

Dies iſt unſer harter Vorwurf; je nun, fangen wir einmal an:

Im erſten Akt vereinigt der Graf von Nevers in ſeinem Schloſſe mehre junge Herren vom Hofe: Coſſé, Rhors, Tavannes, junge Katholiken. Dieſe Herren überlaſſen ſich ihren Spielen und ſingen Liebe und Thorheit. Der Herr des Schloſſes meldet ihnen einen neuen Kameraden, Raoul de Nangis. Dieſer iſt ein Hugenott, übrigens ein hübſcher junger Menſch. Er hat zum Freunde, Stallmeiſter, Vertrauten und ſpäter ſogar zum Beichtvater einen alten Diener, Namens Marcel. Dieſer Marcel iſt, wie Sie ſehen, ein Factotum. Sobald der Fremdling ſich zu Tiſche geſetzt hat, ſingen die Gäſte eines jener famöſen Lieder, von denen Herr Scribe neulich vor dem verſammelten Inſtitut geſagt hat: „Nehmen Sie an, daß die Komödie und die Geſchichte verloren gingen, ſo wird mein Lied alle dieſe Dinge erſetzen.“ Dieſes Lied iſt übrigens nicht ſo außerordentlich, und der letzte Gaſt des Caveaux, d. h. der nüchternſte, könnte ein eben ſo vortreffliches machen:

A table, amis, à table!
Bonheur delectable,
Bonheur véritable,
Plaisir seul durable
Qui ne trompe pas!

Nehmen wir an, daß alle Lieder von Deſaugiers verloren gingen, ſo würde dieſes ſie nicht erſetzen! Nachdem jeder Gaſt ſein Lied geſungen, beginnt der gute Raoul ſeine Romanze. Er erzählt, daß er in dem Lande von Tours ein junges Mädchen geſehen habe, deſſen Namen er nicht weiß; aber ſie war ſo ſchön!

Es liegt ſo viel Zärtlichkeit in der Stimme und dem Geſange Raouls, daß Marcel, ſein alter Diener, darüber unruhig wird. Jetzt fängt der ſtrenge Hugenott vorn auf der Scene einen lutheriſchen Choral zu ſingen an, der ſcharf die weltliche Luſt durchſchneidet; aber die jungen Katholiken achten nichts, weder die Liebe, noch den Diener, noch den jungen Raoul. Jetzt meldet ein Page des Herrn von Nevers, daß eine junge Schönheit ſeinen Herrn zu ſprechen wünſcht. Zuerſt zaudert Nevers; als aber der Page ihm ſagt, daß es weder Mad. de Rainey, noch die Marquiſe d'Entragues, noch die junge Gräfin ſey, ſo geht er zu der Dame, während ſeine Freunde ganz leiſe ſingen: L'avanture est singulière! Mir ſcheint aber, daß bis jetzt die Avanture nicht im Geringſten ſeltſam ſey; aber nur Geduld, die neugierigen Herrchen ſtecken die Naſe zum Fenſter hinaus und ſehen die Dame. Aber wer iſt ſie? Als die Reihe an Raoul kömmt, ſteckt auch dieſer die Naſe zum Fenſter hinaus und ſchreit: Ah grands Dieux! Es iſt die ſchöne Unbekannte von Raoul. Und nun ſingen gleich die jungen Herren: L'avanture est plus piquante. In demſelben Augenblick fragt ein anderer Page in glänzender königlicher Livree nach Raoul de Naugis. Man zeigt ihm denſelben, und der Page übergibt Raoul ein ſchönes Rendezvous anonymer Liebe. Nicht ſo anonym jedoch, daß nicht ein Jeder gleich das Siegel kennt, Wappen und Deviſe der Königin Marguerite. Raoul läßt Alles mit ſich machen; man verbindet ihm die Augen, und er geht fort, von dem ſchönen Pagen geführt, ohne auf die Ermahnungen ſeines Dieners Marcel zu hören.

Der zweite Akt begibt ſich in den Gärten von Chenonceaux, dem ſchönen Ort der Luſt und der Liebe, dem blühenden Seitenſtück des Schloſſes Anet und des Pavillons von Luciennes. Die Königin Marguerite von ihren Ehrendamen und Pagen umgeben, überläßt ſich allen Freuden ihrer zwanzig Jahre. Sie ſingt, ſie lacht, ſie intriguirt, ſie bereitet ſich vor ein Bad zu nehmen; ſie hat einen hübſchen Pagen, der ſie anzieht; endlich erwartet

ſie auch den ſchönen Raoul, nicht für ihre Rechnung, ſie iſt noch nicht mit dem König von Navarra verheirathet, ſondern für Rechnung ihres Ehrenfräuleins, Valentine de St. Bris, Valentine, die Unbekannte Raouls. Als man Raoul ohne Binde vor die Königin führt und er die Königin ſieht, verliebt er ſich ſogleich in ſie. Die Königin ſagt zu ihm: „Nicht mich muß man lieben, ſondern die Mlle. de St. Bris.“ Raoul erwidert: „Ich werde gehorchen!“ Er liebt, was man will. Nun ſieht man über eine große Treppe alle Edelleute, die wir ſchon kennen gelernt haben, in den Garten herunterſteigen, Mr. de St. Bris an ihrer Spitze. Er empfängt Raoul freundſchaftlich und bewilligt ihm ſeine Tochter. Alles ſcheint damit zufrieden zu ſeyn, mit Ausnahme Marcels, des fanatiſchen Dieners. Als hierauf die Königin Margarethe Raoul ſeine Verlobte, Valentine, vorſtellt, dieſelbe Valentine, die er liebt, dieſelbe Valentine, die am vergangenen Morgen das heitere Trinkgelag des Grafen von Nevers ſtörte, da wird ſie von Raoul verſchmäht. Er will ſie nicht! Er ruft es vor aller Welt aus. Allgemeines Erſtaunen. Große Wuth des Herrn von St. Bris. Die arme Valentine fällt in Ohnmacht; Marcel, der Diener, triumphirt. Aber werden Sie nicht ſagen, warum iſt das Fräulein von St. Bris auch allein zum Herrn von Nevers gegangen, als noch dazu das Haus dieſes Herrn von Nevers voll von jungen indiscreten Männern war? Und was hatte ſie bei Herrn von Nevers zu thun? Mein Gott, nichts Natürlicheres auf der Welt: Fräulein von St. Bris, die Braut des Herrn von Nevers, ging zu ihrem zukünftigen Gemahl, um ihn zu bitten, ihrer Hand zu entſagen. Herr Scribe erzählt es uns ja ſelbſt:

A la fille d'honneur, la Reine Marguerite
A conseillé cette étrange visite.

Und da Herr Scribe in Perſon die Viſite für étrange erklärt, ſo haben wir nichts einzuwenden.

Im dritten Akte ſind wir in Paris, und zwar auf dem *ſchlechteſten* Platze daſelbſt, dem Pré aux clercs, angefüllt mit

Wirthshäuſern, Studenten, Griſetten, Soldaten, Zigeunern und Freudenmädchen. Dies Alles aber verhindert die vornehmſten Leute nicht, ſich während dieſes Aktes an dieſem Platze zu treffen. Hier trinkt Alles und liebelt, wie es Gebrauch und Sitte in ſeiner Verfaſſung mit ſich bringt. Den Katholiken finden wir hier galant und zärtlich, den Hugenotten ſpöttiſch und händelſüchtig. Hieher kommt Valentine von St. Bris, um ſich mit Herrn von Nevers zu verheirathen. Warum nimmt Herr von Nevers Valentine ſo ſchnell nach jener étrange visite? Der Dichter nimmt ſich nicht die Mühe, es uns zu ſagen. Nach der Vermählung verlangt Valentine, ſich im nahe gelegenen Kloſter zu ſammeln. Ihr Vater willigt ein. Kaum iſt dies geſchehen, ſo empfängt derſelbe ein Cartel von dem jungen Raoul. Mit welchem Rechte ſchickt dieſer dem Herrn von St. Bris ein Cartel, der nichts gethan hat, als ihm ſehr höflich ſeine Tochter anzubieten? Auch iſt der gute Mann ſehr unangenehm überraſcht. Sein honetter und loyaler Freund, Maurevert, gibt ihm zu verſtehen, daß er ſein Leben in einem Zweikampf nicht ausſetzen ſoll. „Es gibt andere Mittel, die der Himmel heiligt.“ Als ein Edelmann, der einem andern Edelmann Rathſchläge ertheilt, bedient ſich dieſer Maurevert einer ſeltſamen Sprache. Und warum dieſes unnütze Verbrechen? Werden die Katholiken nicht bald darauf in dem gehäßigſten Lichte gezeigt? Was für Nothwendigkeit war, ſie noch mit dieſem Blutfleck zu bezeichnen? Und wozu dieſe kleine Infamie einer Meuchelei in dem Augenblicke, wo die große Schändlichkeit der Bartholomäusnacht ſich vorbereitet? Herr Scribe wollte einmal Katholiken verſpeiſen und erlabt ſich daran nach Herzensluſt; kurz es kommt der edle Graf von St. Bris mit dem edeln Grafen von Maurevert mit andern edeln Grafen, Vicomtes, Vicedoms, Marquis und Baronen überein, daß ſie ſich mit Raoul de Nangis nicht ſchlagen wollen, daß ſie ihn aber nebſt ſeinem Bedienten in einer Stunde zu morden gedenken.

Glücklicher Weise hört Valentine die Vorschläge ihres Vaters. Hinter einem Pfeiler, wo sie verborgen war, sieht sie Marcel, ruft ihm und erzählt ihm das Vorhaben, das seinen Herrn bedroht:

Fais en bien ton profit,
Adieu! cela suffit.

Der gerührte Marcel ergreift ohne Umstände die Hand dieser schönen Herzogin von Nevers und sagt zu ihr: „Weine nicht, meine Tochter!“ Dieser Marcel ist ein dreister Hugenot. Im ersten Akte hat er mit Herrn von Nevers getrunken; im zweiten Akte kam er, ohne eingeladen zu seyn, zur Königin Marguerite; im dritten Akte duzt er und nennt seine Tochter die Frau Herzogin von Nevers! Kaum ist Valentine wieder hinter ihrem Pfeiler versteckt, so kehrt ihr Vater mit seinen vier Zeugen zurück. Man mißt die Schritte und die Waffen, und dies ist der Augenblick, wo der Graf Maurevert mit seinen Meuchelmördern hinter einem Baume hervortritt. Die Mörder stürzen sich auf Raoul und Marcel. Dieser ruft zu Hülfe. Plötzlich strömen aus den benachbarten Schenken Haufen hugenottischer Soldaten und Freudenmädchen herbei, und zu gleicher Zeit eilen von der Seite der Kirche katholische Soldaten mit ihren respectiven Geliebten herzu; statt eines Kampfes von Männern mit blanken Waffen haben wir es mit einem Kampf von Grisetten beider Bekenntnisse zu thun. Der Akt schließt mit der Dazwischenkunft des Herrn von St. Bris und der Königin Marguerite. Aber mein Gott! wie kommt denn zu dieser Stunde die Königin Marguerite auf den Pré aux clercs?

Vierter Akt. Wie Sie bis jetzt gesehen haben, hat der Herr Dichter sich wegen der Bartholomäusnacht nicht im Geringsten incommodirt. Es hat gar nicht den Anschein, als wenn er daran dächte. Wir frühstückten mit ihm bei Herrn von Nevers; dann hat er uns in den Gärten von Chenonceaux spazieren geführt und gab uns ein Souper in schlechter Gesellschaft,

in den großen Kneipen des Pré aux clercs. Aber das war Alles. Jetzt führt er uns auf eine Soirée bei dem Grafen von Nevers. Raoul wollte Valentine wiederſehen und tritt zu ihr durch die Thür ein. Die beiden Liebenden haben kaum Zeit, ſich ein paar Worte zu ſagen, als der Herr von St. Bris mit dem Herrn von Chavannes und andern Katholiken erſcheint. Raoul verbirgt ſich auch hier hinter einen Pfeiler, der ſich in dieſem großen Saale befindet. Der Graf von St. Bris erzählt ſeinem Schwiegerſohn und ſeiner Tochter, daß die Hugenotten noch dieſen Abend um Mitternacht getödtet werden ſollen. Bei dieſer Neuigkeit ſchreien alle Katholiken:

Pour cette cause sainte
J'obeirai sans crainte,
L'orsque de l'Auxerrois
La cloche aura sonné pour la seconde fois.

Allein unter allen dieſen Wüthenden zerbricht Herr von Nevers ſeinen Degen. Es iſt der einzige Katholik in dieſem Drama, der noch ein wenig honett iſt. Herr von St. Bris läßt ſeinen Schwiegerſohn durch ſeine Leute verhaften. Jetzt ziehen die Katholiken ihre Dolche, welche von drei Mönchen geweiht werden. Man zerſtreut ſich. Raoul kommt hinter ſeinem Pfeiler hervor; Liebesſcene zwiſchen Raoul und Valentine; Liebe und Pflicht zerren an dem jungen Menſchen nach einander. Die Pflicht ſiegt. Er ſpringt aus dem Fenſter bei dem Läuten der Sturmglocke, um ſeine Brüder aufzuſuchen und mit ihnen zu ſterben.

Nun aber beſonders im fünften Akt hat Herr Scribe mit vollen Händen die Macht ſeiner Imagination, den Reichthum ſeines Styls, die Stärke ſeiner Gedanken und beſonders die gewiſſenhafteſte hiſtoriſche Treue ausgeſchüttet, die aus ihm einen dramatiſchen Dichter ohne Gleichen machen. Zuerſt erblicken Sie im fünften Akte einen Ball. Es iſt die Königin Marguerite, die mit ihrem Gemahl, Heinrich von Navarra, tanzt. Raoul erſcheint plötzlich auf dem Feſte und der Chor ruft aus:

O forfait inoui!

Nach dem Ball ſieht man ein proteſtantiſches Kloſter. Hier kommen die Hugenotten, die das Blutbad noch verſchont hat, ganz außer ſich an. Dann kommt Marcel verwundet; dann Raoul; endlich Frau von Nevers. Sie iſt Wittwe, ihr Mann iſt ermordet worden; er war den Katholiken nicht katholiſch genug. Valentine will zuerſt Raoul retten, indem ſie ihm ihren Glauben und ihre Hand reicht. Raoul nimmt aber nur die Hand Valentinens an. Mithin muß Valentine den Glauben ihres neuen Gemahls annehmen. Sie bekehrt ſich zur Reformation und ſchwört den Katholizismus in die Hand des Bedienten ihres Mannes ab. Marcel vermählt hierauf die beiden Gatten. Nun kommen die Würger, Marcel wird auf dem Fleck getödtet, Raoul wird verwundet; Frau von Nangis zieht ihren Gatten fort. Jetzt ſieht man einen weiten Platz und auf dieſem Platz Raoul und Valentine. Eine Patrouille zieht vorüber. Qui vive! ruft der Hauptmann. Trotz Valentinen ſchreit Raoul: Hugenot! — Feuer! ſchreit Herr von St. Bris und ſo tödtet er ſeine Tochter und ſeinen zweiten Schwiegerſohn.

In demſelben Augenblick wird die Königin Marguerite in einer Sänfte vorüber getragen und dieſes Mal erſcheint ſie noch unpaſſender als auf dem Pré aux clercs.

Dies iſt das ſchlecht gewobene Linnen, welches Herr Scribe gewagt hat, einem Meyerbeer zu liefern, um das Drama hineinzuſticken, welches er im Kopf und Herzen trug. Aber beim Himmel! Sie werden bald ſehen, wie wenig ſich der große Künſtler aus der Leinwand machte und daß er ſeinem Handlanger zum Trotz ſie mit ſo vieler Grazie, Geiſt, Kühnheit, Feuer und Genie zuzubereiten wußte, daß der Zuſchauer ſehr bald den unförmlichen Canevas darüber vergaß, deſſen der Componiſt ſich zu bedienen gezwungen war. Wie gerne würde ich daher von der Leinwand zum Gemälde, vom Handlanger zum großen Meiſter, von dem Werke des Herrn Scribe zum Werke des Herrn Meyerbeer übergehen, wenn die Beurtheilung dieſes muſikaliſchen Meiſterwerkes als ſolches nicht zu ſehr außer dem

Bereiche läge, das ich mir bei dieſem Schreiben vorgeſetzt. Auch habe ich erfahren, daß die Schönheiten der Compoſition bereits in Deutſchland durch gründliche Kritiken gewürdigt und durch die neuerliche Herausgabe des Klavierauszugs bekannt geworden ſind.

Was hat hier der große Meiſter geleiſtet! Gleich die erſte Romanze Raouls, wie iſt ſie doch der ätheriſche Ausdruck einer jungfräulich verſchämten Liebe! Die rückſichtsvolle Begleitung der Viole vollendet den Contraſt dieſer keuſchen Melodie mit den ausgelaſſenen Geſängen der jungen Hofleute. Eine feſte Burg iſt unſer Gott! das ſtets mit neuem majeſtätiſchem und grandioſem Accompagnement von Marcel intonirt wird, iſt der Talisman, wodurch es Meyerbeer gelungen, aus dem ſchlichten Diener einen dramatiſchen Helden zu bilden, und welchen Helden aus dem hugenottiſchen Figaro, wie ihn Herr Scribe erfand.

Ebenſo mußte Meyerbeer die ſchlechten Verſe, die ihm geboten worden waren, in eine muſikaliſche Stellung bringen.

Im vierten Akte wird Alles aufgeboten, was Liebe, Mitleid, Schrecken und Rührung vermögen. Dieſer Akt beginnt mit einem jener gemeſſenen Dialoge, die Herr Scribe eine Scene benennt und der dazu dient, das Gemetzel der Bartholomäusnacht zu verabreden. Eine Menge ſchöner Sachen, die eben ſo ſchnell liegen bleiben, als ſie aufgehoben wurden, ſind in dieſem Dialog zerſtreut. Aber die wahre Muſik bemächtigt ſich erſt der Scene bei dem Eintritt der Mönche. Durch die einfachſten Mittel wird hier der größte Effekt hervorgebracht.

Robert war der Himmel und die Hölle; die Hugenotten bannen uns in einen kleinen blutigen Winkel der Erde mit einem ſehr niedrigen und eingeſchränkten Horizont. Und dennoch hat Meyerbeer in dieſem Horizont den gigantiſchen vierten Akt geſchrieben, dem nichts in ſeinen früheren Werken an die Seite geſtellt werden kann. So hat er ſeinem Mitarbeiter zum Trotze, der mehr noch ſchlief als gewöhnlich, ſich ſelbſt Helden und Gedicht erſchaffen. Herr Scribe hat ihm Leichname überliefert, die Meyerbeer mit ſeinem Hauche belebte. Herr Scribe übergab ihm

einen jungen Abenteurer mit gelben Stiefeln, ein junges Fräulein Valentine im weißen Kleide, eine leichtfertige Prinzessin, Namens Marguerite, einen guten, seinem Herrn sehr ergebenen Diener, Namens Marcel, dies Alles von dritter Qualität und gut genug, eine komische Oper daraus zu machen; aber was hat Meyerbeer Alles aus diesen Todten gemacht! Welche Leidenschaft flößte er dem jungen Menschen ein! mit welchem Schmerz durchströmte er die Seele Valentinens! mit welcher pikanten Anmuth umgab er diese junge Königin, und welchen tiefen und originellen Sinn verlieh er diesen schlecht gereimten Gemeinplätzen! Besonders aber, wie schuf er Marcel um, diesen Bedienten des Herrn Scribe mit der Treue eines Pudels und voll entlehntem Puritanismus. Der Musiker gab Marcel die rohe Größe, die Unbeugsamkeit einer naiven Ueberzeugung und eines edlen Charakters, ein Vaterherz für den Sohn seines Herrn und die Erhabenheit der religiösen Begeisterung.

Die Ausführung dieses ungeheuern Werks übersteigt manchmal das Kraftvollste, das wir gehört haben, und Frankreich kann mit gutem Rechte stolz seyn auf die unwiderlegbare Superiorität seiner Künstler. Das Orchester des Herrn Habeneck überwindet eine unglaubliche Menge unerhörter Schwierigkeiten und die Chöre machen Rouladen und foudroyante Läufe, wie sie nur meisterhaft gespielte Instrumente hervorzubringen im Stande sind. Ein ungeheurer Fortschritt in diesem Theile der Kunst. Dasselbe läßt sich noch in höherem Grade auf die Solosänger anwenden.

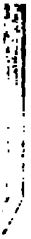
Wenn Sie mich aber jetzt nach dieser höchsten Anstrengung eines Mannes von Genie, der das letzte Wort in seiner Kunst haben wollte, befragen: wie wird es mit der Musik in der Zukunft werden? so muß ich Ihnen antworten, daß dieses mir das Ende aller Musik zu seyn scheint, und daß nach dieser Anwendung aller Kräfte, aller Intelligenzen, aller Instrumente und aller Stimmen bei der Ausführung dieses Werkes keine menschliche Imagination im Stande ist, vorauszusehen, was jetzt noch kommen kann, *wenn überhaupt* noch etwas kommen soll.

Was aber liegt daran? Die Zukunft gehört Gott, der Meisterwerke erschafft. Wir wollen uns also mit vollkommener Ruhe dem Eindrucke der Gegenwart überlassen.

„Komm mit mir“, sprach Cäsar zu seinem Freunde Quintus, „ich bereite dir diesen Abend ein schönes Fest auf dem aventinischen Berge. Komm, wir wollen die Verse Homers singen bei dem Brande der Stadt des Romulus!“ —

Dies ist, mein Herr, die lange unparteiische Geschichte unseres Theaters. Hätte ich mehr Zeit gehabt, so würde sie nicht so lang geworden seyn; ein anderes Mal will ich meine besten Kräfte daran setzen — Entschuldigen Sie die Fehler des Autors.

Jules Janin.



Künstler-Porträts,

skizzirt von

August Lewald.

Vorhalle.

Ich mache mich zum Cicerone einer Bilderreihe, die ich hiemit in dieſem Werke eröffne und fortzuſetzen gedenke. Alles was die freundlichen Beſchauer hier finden, iſt von mir genau gekannt und beobachtet worden; Alles was ich zur Erklärung des Bildes hinzufüge, iſt aus der Erinnerung flüchtig zuſammengetragen, und weder ſind hiebei die Originale, noch todte Quellen um Rath gefragt worden. Die Porträts ſind daher nur in leichter Weiſe ſkizzirt, und das Andre macht keinen Anſpruch auf biographiſche Treue und Ausführlichkeit. Ob ausgeführtere Gemälde und weitſchweifigere Nachrichten über Lebensverhältniſſe intereſſanter geweſen wären, wage ich hier nicht zu beſtimmen, zu meinem Zwecke hätte ich ſie nicht brauchen können.

Dieſe Skizzen ſollen dazu dienen, Das was in dieſer troſtlos dahinſchwindenden Kunſt für immer verloren iſt, mindeſtens in leichten, doch treuen Zügen feſtzuhalten, Fremdes dem Vaterlande näher zu bringen, und auf den Reichthum aufmerkſam zu machen, den unſre Bühne beſitzt, wenn ſie ſich gleich bei ihrer unſeligen Zerſplitterung deſſelben nicht erfreuen kann.

Jetzt, wo das Luſtſpiel und Trauerſpiel, die Poſſe und das Singſpiel an den meiſten Bühnen von denſelben Künſtlern geſpielt werden müſſen, werden ſelbſt eminente Talente dazu gezwungen, ihre ſchwachen Seiten zu zeigen; welch ein Theater hätten wir aber, wenn alle Trefflichen an demſelben Orte vereinigt wären, und jedem zur Entfaltung ſeiner ſchönſten Kraft der *würdigſte und entſprechendſte* Raum anheimgeſtellt würde.

Dann aber müßten jedoch auch unſere Theater eine andre Verfaſſung erhalten, damit ſich die großen Genien nicht aneinander die Spitzen der Schwingen abſtoßen, die Liebenswürdigen ſich nicht den brillanten Schmetterling-Staub derſelben abſtreifen; an die Fabel von den im engen Raum eingeſperrten Spinnen dürfte dann ohnedies nicht gedacht werden.

*

Vor dem Eintritte noch dieſe Entſchuldigung: der Mittelmäßigkeit ward dieſe Gallerie verſchloſſen, und anerkannte Künſtler, die ich nur nicht genugſam kannte, dürfen nicht zürnen, wenn ich es vorzog ihre Bilder wegzulaſſen, als eine Charge ſtatt eines Porträts von ihnen zu liefern. Ich gebe jedoch hiemit das Verſprechen, ſie eheſtens kennen zu lernen, um dieſer meiner Liebhaberei, die wie ich glaube mir keine Tadler zuziehen kann, eine größere und gedeihlichere Ausdehnung zu verleihen.

Caroline Lindner.

Eines der größten Talente, das jemals der Bühne angehörte. Ein Auge voll Seele, ein Organ ſo einſchmeichelnd und gewinnend, eine Haltung ſo anmuthig und frei, eine ſo raſch bewegliche Phantaſie endlich, Alles dies zuſammen, wie ſollte es nicht im Stande ſeyn, auf dem Theater zu glänzen? Dem. Lindner beſitzt aber bei dieſen Vorzügen noch die Gabe zu geſtalten, wie ſie bei Künſtlerinnen faſt nie, bei Künſtlern in ſolchem Grade nur höchſt ſelten angetroffen wird.

Lehrerin und Vorbild war ihr Mad. Renner, und ihr verdankt ſie zunächſt die Ausbildung ihrer ſchönen Fähigkeit, wo*durch ſie im heitern* Genre excellirt. Das kleine Stück: die

„Proberollen“ möge einen Beweis hiezu ablegen. Hier treibt sie die Kunst sich zu metamorphosiren so weit als es nur angeht, und sie wird stets in der neuen Maske von einem unvorbereiteten Zuschauer nur schwer wieder erkannt werden können. Hiezu sind ihr aber nicht nur die äußern Toilettenkünste behülflich, sondern es zeigt sich in der Auffassung und Ausmalung dieser kleinen Scenen eine an's Wunderbare streifende Beobachtung, die selbst die kleinsten, verborgensten Züge des Individuums abzulauschen und auf künstlerische Weise zur Anschauung zu bringen versteht.

Ihr Clärchen im Egmont, Käthchen von Heilbronn, Gretchen im Faust, sind ihrem deutschen Grundelemente nach ganz für die Kraft unserer Künstlerin geschaffen. Margarethe in den Hagestolzen und das ganze Heer kerniger Naivetäten, bis zu den widerlich sentimentalen herab, gehören ihr von Talentes Gnaden. Ueberall wird ihre schöne Natürlichkeit, ihr sanfter Ton, ihre Herzlichkeit, selbst den verzerrtesten Gebilden dieser Art den Hauch der Poesie beigesellen. So war das weinerliche Suschen von Mexico lange Zeit hindurch eine Lieblingsrolle der Künstlerin.

Im feinern Conversationsstücke, als Dame von Welt, ist Caroline Lindner ebenfalls eine willkommene Erscheinung. Die Koketterie, welche sie dann entfaltet, borgt so viel von der natürlichen Grazie, die mit ihrem ganzen Wesen innig verschmolzen ist, daß man darüber den Lüstre des Salons gern vergißt, der ihr vielleicht noch mangeln sollte.

Dem. Lindner ist seit ihrer frühesten Zeit bei dem Frankfurter Theater angestellt gewesen. Ihre ersten Engagements waren in Mainz und Würzburg. Dieses lange Verweilen an einem und demselben Orte hat denn auch die daraus gewöhnlich entspringenden Vortheile und Nachtheile für die Künstlerin gehabt. Sie haben es oft schon mit ihr in Frankfurt wie in Paris mit der Mamsell Mars gemacht. Es war die Rede davon, daß sie sich zurückziehen würde, aber immer ist sie wieder auf's Neue gewonnen worden. Dem. Lindner hätte schon längst recht daran gethan, das *Frankfurter* Theater aufzugeben, und an den ersten

Bühnen Gaſtrollen zu geben, wo ſie überall mit Beifall begrüßt worden wäre. Sie hat ihre Erſparniſſe zu Rathe gehalten, und befindet ſich in dem für deutſche Künſtler ſo ſeltenen Falle, ein unabhängiges Leben ſchon jetzt führen zu können, wo ſie noch in ihrer ſchönſten Kraft ſich ihrem Berufe zu widmen vermag.

Charlotte von Hagn.

Nach zehnjähriger Abweſenheit war ich nach München gekommen und hatte am erſten Abend das dortige Theater beſucht. Wie das nun manchmal ſo geht! Mein Unſtern wollte daß ein alter Lückenbüßer mit alten Schauſpielern beſetzt, die ich alle aus früherer Zeit kannte, gerade gegeben wurde. Eine troſtloſe Langeweile folterte mich! Die Leute waren alle in ihren Fehlern ergraut, ſie hatten ſchlecht memorirt, ihre Stimmen, ihre körperlichen Vorzüge hatten abgenommen, ſie krächzten und ſchnarrten und ſpielten „unanſehnlich,“ um mich des glimpflichſten Ausdrucks zu bedienen. Schon wollte ich unmuthig das Haus verlaſſen, als ich auf einen Freund ſtieß, mit dem ich ein intereſſantes Geſpräch anknüpfte, welches einen ewig langen Zwiſchenakt währte. Es war jetzt wieder aufgezogen worden, und mein Blick fiel unwillkührlich auf die Bühne. Ein junges Mädchen ſpielte ſo eben eine lange Eingangsſcene in ſo widerlicher, unnatürlicher Weiſe, ſo geziert, näſelnd, winſelnd, daß ich nach meinem Hute griff, meinem Freund die Hand drückte und forteilte. „Wo willſt du hin?“ raunte mir dieſer leiſe zu, „willſt du denn unſere Hagn nicht ſehn?“ —

— Ach, mit euerer Hagn! rief ich unwillig aus. Ich habe genug an all dem Zeuge. Iſt das ein Sprechen! Iſt das ein Agiren! —

— Dies iſt ja aber nicht die Hagn, dies iſt ja nur die Senger — ſo warte doch!

Und in demſelben Augenblick ward ich durch eine Erſcheinung auf der Bühne wie an meinem Platze gefeſſelt — ich dachte nicht mehr an's Fortgehen; denn hereinſchwebte ein ſchönes, grazienhaftes Mädchen, ſo ſchelmiſch, ſchalkhaft und liebenswürdig, wie ich mich nicht erinnern konnte, es je auf dem deutſchen Theater geſehen zu haben, und wie ich es am wenigſten hier erwartete.

In der That, es mußte dieſer Erſcheinung ein mächtiger Zauber inwohnen, mich auf einmal aus der Stimmung, worin ich war, in dieſes wirkliche Entzücken zu verſetzen. Mit immer gleicher Aufmerkſamkeit verfolgte ich dieſes Spiel bis zum Schluſſe, und als der Vorhang gefallen war, hatte ich nur die Bemerkung zu machen, daß eine etwas übertriebene Häufung von an ſich allerliebſten Männerchen und Koketterien mir einzig und allein den Genuß geſtört hatte.

Der nächſte Zettel, der mir wieder die Künſtlerin verhieß, lockte mich auch wieder in's Theater. Sie war dieſelbe — nur liebenswürdiger noch. Es war ein Talent für das Heitere, Luſtige, Fröhliche, wie es mir noch nie vorgekommen war. Dabei reine Natur, von künſtleriſchem Studium wenig bemerkbar, doch eben ſo wenig von Verkünſtelung. Ein richtiger Takt leitete das junge Mädchen, ſie that nichts was zu gewagt, zu auffallend geweſen wäre, und doch war manches keck und genial. Das ächte Zeichen des angeborenen Talents.

Die Münchener freueten ſich dieſer beſondern Gunſt des Himmels nicht aus vollem Herzen. Charlotte von Hagn war, was dort ſehr in Anſchlag kommt, „im Thal geboren,“ nämlich in der Hauptſtadt Baierns ſelbſt, wo bekanntlich eine Straße ſo heißt, und doch ſahen Viele ſcheel auf ihre Triumphe, und wußten manches Nachtheilige über ſie zu verbreiten.

Dies ward der jungen Künſtlerin Glück; ſie überließ das kleinliche Feld ihrer erſten Verſuche ihren Neidern, und wagte einen weitern Flug. Daß ſie es dabei mit Contrakt, Dankbarkeit

gegen König und Vaterland, und wie die ſchönen Dinge alle heißen mögen, nicht ganz genau nahm, kann ich ihr nicht ſehr zum Vorwurfe anrechnen. Sie ging bekanntlich nach Berlin, und wirkt jetzt in dem dortigen glänzenden Kunſtkreiſe, während ſie München einer neidiſchen Nebenbuhlerin überließ, die jedoch keine Früchte daraus zog, ſondern bald ſelbſt genöthigt war, ihr dortiges Engagement aufzugeben und bei kleinen Theatern ein herumirrendes Leben zu führen.

Charlotte von Hagn verbindet mit einer zarten Geſtalt ein ausdrucksvolles Geſicht und ein herrliches Organ. Ihr Minenſpiel iſt bewundernswerth. In früherer Zeit, als ich ſie ſah, war ihre Toilette hin und wieder etwas überladen, dieſer Uebelſtand wird jetzt wohl verſchwunden ſeyn. Nächſt Caroline Müller in Wien, die ich leider nie geſehen, mag ſie wohl das erſte Talent für muntere und kokette Parthien im Luſtſpiel ſeyn. Madame Haizinger, die beiden an Jugend und Friſche nachſteht, liebt es mehr ſich in einer bemeſſenern Grazie zu bewegen, und die unerreichbare Lindner ſteht ganz ſeitwärts von den Genannten, wenn gleich auf einer eben ſolchen Höhe.

Thereſe Peche.

Man kennt A. W. von Schlegel's Brief, der die junge Thereſe in die eigentliche Kunſtwelt der Bühne einführte. Ob ſie ohne dieſe Protektion ihren jetzigen Standpunkt erreicht haben würde; ich wag' es nicht zu beſtimmen.

Man halte es nicht für übertrieben: wer aber das erſte Auftreten von Julia Capulet durch Thereſe Peche darſtellen ſah, verſpürte etwas von Verzauberung an ſich. Dieſer poetiſche Moment

des großen Dramas kann nicht poetiſcher wiedergegeben werden. Zum Ruhme der jungen Künſtlerin ſey es geſagt, daß gerade dieſe zart poetiſchen Scenen ihr am beſten gelingen. Rollen im modernen Luſtſpiele, namentlich in franzöſiſchen, ſind ihr bei Weitem nicht ſo wohl anſtehend; aber eben ſo wenig ſolche von tiefer tragiſcher Wirkung und großem Ernſte, wo auch ihre phyſiſche Kraft nicht auslangt.

Bei Thereſe Peche liegt die Poeſie auch in der äußerlichen Erſcheinung. Man ſehe darüber nicht geringſchätzend weg. Es iſt eine herrliche Gabe des Himmels, poetiſch-ſchön auszuſehen, und für eine Schauſpielerin iſt es überwiegend. Was ihr abgeht an geläutertem Urtheil, an ſicherm Blick, an ſcharfem Verſtand, das macht die Erſcheinung gut.

Wie ſchön war Thereſe Peche als Preciosa; wie gab ſie dieſes Waldmädchen! da war nichts geſchnigeltes, nichts balletmäßiges, es war die himmliſche Zigeunerin ganz und gar, und die kalten, ſteifen Worte einer ſich für den Beifall bedankenden Schauſpielerin, das fade Sonnett:

„Gedenkt ihr mein, bin ich am ſchönen Ziele!“

wurden bei ihr zur rührenden Elegie! —

In Hamburg, wo man immer nur mäkelte, nachdem der erſte Rauſch verflogen war, wollte es der Strebenden nicht länger gefallen. Man muß geſtehen, daß es wohl verzeihlich iſt, wenn eine junge Künſtlerin von andern Triumphen träumt, als von einer Einladung zum Balle bei irgend einem Senator oder von einem Lob in den Originalien oder im Freiſchützen. Dem. Thereſe Peche verließ Hamburg und ging nach Wien. Welcher Unpartheiiſche wollte ihr das verdenken? Die Hamburger allein konnten es nicht begreifen, da doch die Auſtern nirgend in Deutſchland ſo friſch ſind wie dort, die Hamburger Drittel aus dem feinſten Silber beſtehen und Dem. Peche noch überdies die ausgezeichnete Ehre genoſſen hatte, mit einem der reichſten Kaufmannsſöhne auf dem Ball im Stadthauſe zu tanzen, anderer Vorzüge nicht zu gedenken.

Seit jener Zeit lebt Dem. Peche in Wien, in einem Verein von ſo bedeutenden und glänzenden Talenten, daß ihr das Alleinglänzen wohl ſehr erſchwert, wohl auch unmöglich gemacht iſt. Sie nimmt indeß, ſo viel man dies aus der Ferne beurtheilen kann, noch immer einen der ehrenvollſten Plätze in der Reihe der dortigen Künſtlerinnen ein.

Amalie Stubenrauch.

Ich ſah vor etwas mehr als zehn Jahren einige junge Mädchen, an einem ſchönen Sonntage, im kleinen Hoftheater neben der Reſidenz in München, ihre theatraliſchen Probeſchritte machen. Für alle Drei — ſo Viele glaube ich waren es — war gefälliger Beifall von Verwandten und Freunden vorhanden, eine aber nur iſt Künſtlerin geworden. Die Namen der Andern ſind verſchollen.

Dieſe Anfängerin, die damals als Amalie im „Taſchenbuch von Kotzebue“ ſo viel verſprach, was ſie redlich gehalten hat, iſt Dem. Stubenrauch, die nunmehr bei dem Stuttgarter Theater das Fach der erſten tragiſchen und ſentimentalen Rollen mit Ruhm bekleidet, und ſich als eine höchſt ſeelenvolle und geiſtreiche Darſtellerin auszeichnet.

Dem. Stubenrauch iſt von ſchönem, hohem Wuchſe, den ſie durch die geſchmackvollſte, oft durch eine wahrhaft maleriſche, Toilette zu heben weiß. Ihre Züge ſind angenehm und ausdrucksvoll; ihr Organ iſt wohlklingend, ihre Ausſprache weich. Eigenſchaften, die ſie zu liebenden Mädchen wie zu jungen Heldinnen, gleich ſehr befähigen.

Was ich an den Darſtellungen dieſer Künſtlerin beſonders zu ſchätzen weiß, iſt das ſchöne Maaß, das ſie in allem richtig

zu halten weiß. Dieſes iſt mehr als das, was man im gewöhnlichen Leben Takt zu nennen pflegt, und es geht von einem tiefen künſtleriſchen Bewußtſeyn aus. Die Harmonie, die dadurch in den einzelnen Theilen der Leiſtung herrſcht, macht den wohlthätigſten Eindruck und erweckt Befriedigung. Ein ſolches Maaß halten iſt jedoch von dem ſteten Bemeſſen und Rückſichtnehmen ſehr verſchieden; dies wirkt erkältend, die Darſtellerin aber, die Maaß vorwalten läßt, kann eine ſchöne Wärme, ja ſelbſt glühendes Gefühl zur Anſchauung bringen, wie dies eben bei Dem. Stubenrauch der Fall iſt.

Iphigenie, Portia, Julia, Raphaele, Lady Rutland, Thekla, Maria Stuart, dies ſind die Rollen, worin mich noch in neueſter Zeit die Künſtlerin im hohen Grade befriedigte. Ich war bei Wiederholungen einiger dieſer Rollen zugegen, z. B. der Portia, und da ich ein aufmerkſamer Zuſchauer war, ſo konnte ich mit Vergnügen wahrnehmen, welch ein Streben nach Vollendung die Künſtlerin beſeligt, und daß ſich zu der ſeltenen Gabe der Selbſtkritik auch noch das Talent geſellt, auf wohlmeinende Stimmen Anderer zu hören, um unabläßig an dem Gebilde zu fördern und zu beſſern. Ich nenne dies ein Talent, und es iſt eines wie jedes Andre, womit uns die gütige Natur beſchenkte. Dem. Stubenrauch wird zwar nie die Gewalt einer Schröder erreichen, womit dieſe die Gemüther an ſich zu reißen vermag, und ſie ſtrebt wohl auch nicht darnach, aber ſie wird uns ſanft bewegen und erheben, zur Rührung wie zur Freude ſtimmen können; dieſen Sieg wird ihr Niemand ſtreitig machen.

Doris Devrient.

Vor zehn Jahren machte das damals neuerbaute Theater in Leipzig Epoche in der Kunstwelt. Ein Mann mit Geschmack und mit den erforderlichen Mitteln dazu versehen, hatte es mit großen Opfern aus dem Nichts erschaffen. Unter den jungen Talenten, die er damals um sich zu versammeln wußte, befanden sich zwei weibliche: die Schwestern Böhler. Die jüngere, Doris, glänzte besonders in Rollen der heitern Gattung und da sie zugleich eine angemessene Stimme und ein feines Ohr besaß, so war sie auch in der Oper und dem Singspiel mit Vortheil zu beschäftigen und im Zauberglöckchen von Herold und ähnlichen Partien schwang sie sich bald zum Liebling der Leipziger empor.

Nachdem sich das Theater in Leipzig unter der Direction des Herrn Hofrath Küstner aufgelöst hatte, folgte Doris Böhler ihrem Gatten Emil Devrient nach Hamburg. Inzwischen hatten sie einen vorübergehenden Aufenthalt an dem Magdeburger Theater genommen. Von Hamburg ging dieses talentvolle Künstlerpaar nach Dresden.

Madame Doris Devrient ist von kleinem Wuchse; aus ihrem Auge blickt Schalkhaftigkeit und feiner Muthwille, eine Mischung welche die Franzosen sehr uneigentlich mit malignité benennen. Unsere Künstlerin ist im wahren Sinne des Wortes eine komische Schauspielerin zu nennen, eine Gattung die in dieser Reinheit sehr selten in Deutschland anzutreffen ist. In Paris findet sie in der allerliebsten Dejazet wohl ein ebenbürtiges Seitenstück; doch besitzt unsere Deutsche, bei allem Muthwillen mehr Zartheit und Empfindung und den feinen Ausdruck der Sitte. Es ist Schade, daß wir so wenig Stücke besitzen, in welchen für dieses eigenthümliche Talent sich entsprechende Vorwürfe finden. Würde Mad. Devrient in einer bedeutenden Stadt leben, oder hätten wir überhaupt dramatische Schriftsteller, welche mit den Bühnen

Hand in Hand gehen, und jedes ausgezeichnete Talent mit gleicher Liebe zu berückſichtigen ſtrebten, ſo würde durch ſie ein wahrhaft bedeutender Gewinn dem Theater erwachſen. Ich bin überzeugt, daß dieſe begabte Frau, mit ihrem heitern Gemüthe ſelbſt anregte und förderte, und unter gewiſſen Umſtänden für die Belebung des Repertoirs kräftig mitwirkte.

Mademoiſelle Mars.

Die dramatiſche Kunſt hat wie die Politik ihre Revolutionen, Reactionen und Reſtaurationen. Die Romantiker hatten die Claſſiker faſt in ihrem eigenen Tempel, dem Théâtre français, zum Schweigen gebracht. Da geht nun mit einem Male der längſt verſtorbene Moliere einen Kampf mit dem Romantismus ein, und ſcheint mit Hülfe ſeiner herrlichen Auslegerin, der Mars, einen ernſten Sieg davon tragen zu wollen.

Mlle. Mars hat wie ein zweiter Coriolan in beiden Lagern gefochten; für die Römer und für die Volsker; die Römer haben ſie endlich wieder gewonnen, und nun glänzt ſie mehr als je in der graziöſen Züchtigkeit einer Elmire, in der feinen Empfindſamkeit einer Araminthe, in der ſchillernden Koketterie einer Celimene. Damit iſt jedoch nicht gemeint, als habe ſie jeder neuen Schöpfung entſagt; wie viele Rollen des jüngſten Repertoires zeugen nicht für die unverſiegbare Kraft dieſer Künſtlerin. Gleich jener Celimene, die wir eben anführten, die in ihrer unerſättlichen Koketterie neben Alceſte auch noch den Marquis, den Chevalier und andere als Anbeter ſich erhalten will, hat Mlle. Mars mit mehr Eifer als Glück die junge Literatur auf allen ihren Abwegen verfolgt, endlich verweilte ſie bei der Juſte-Milieu-

Kunſt Delavignes und trat zuletzt wieder zu der glänzenden, freien, wahren, ſchönen, und jede Beimiſchung verſchmähenden alten Komödie des großen Zeitalters über.

Wie jener Landmann, der alten Zeit der den Ariſtides proſcribirte, aus Ueberdruß ihn immer nur den Gerechten nennen zu hören, ſo treibt es auch mich manchmals, wenn ich über das Theater ſchreibe, mich gegen die feſtſtehenden Titel der Mlle. Mars „der vollkommenen Schauſpielerin, des Juwels der Comédie française,“ aufzulehnen; aber was hilft es mir? ſah ich ſie wieder, ſo war es mir unmöglich, mein Syſtem durchzuführen. Welche Eleganz der Bewegung! welch' ſanftes Organ! welche reine Diction! Alles nöthigte mir, wie jedem Andern den Ausſpruch ab, daß die Künſtlerin ohne Gleichen ſey, und daß ſie auf dem Théâtre français ſowohl durch ihr Talent, als durch die eigenthümliche natürliche Grazie mit Recht herrſche.

Sie iſt die Tochter des Schauſpielers und Theaterdichters Monvel und debutirte als Kind auf dem Theater des Palais royal in der Farce „le désespoir de Jocrisse,“ * worin Baptiſte der Jüngere den komiſchen Helden gab. Sie machte einen kleinen Bruder deſſelben. Einige Zeit darauf, im Jahre 1793, erſchien ſie auf dem Théâtre français. Sie war damals fünfzehn Jahre alt; man bemerkte bei ihrem erſten Auftreten, daß ſie ein ſchönes Geſicht und ein bezauberndes Organ beſitze, aber ihre außerordentliche Schüchternheit und ihre Kälte ſtellten ſie für lange Zeit in den Hintergrund; ſie mußte die ſogenannten Doubles ſpielen.

Mlle. Mars iſt nicht mehr Sociétaire des Theaters; ſie erhält 300 Fr. ſo oft ſie ſpielt. Dieſes iſt nicht viel. Die diſtinguirten Sitten und Manieren der Künſtlerin machten immer ihren Salon zu einem Stelldichein der Gelehrten und Künſtler. In der Geſellſchaft entzückt ſie mehr durch Grazie und Abandon der Manieren, als durch ihren Geiſt. Ihr Abtreten von dem Theater

* In der deutſchen Bearbeitung „das Hausgeſinde.“

kann, das ſieht man voraus, nicht lange mehr hinausgeſchoben werden; es wird ein Tag der Trauer für alle wahren Freunde der Kunſt ſeyn.

Madame Allan-Dorval.

Die Anweſenheit dieſer Künſtlerin auf dem geweihten Boden des Théâtre français ſcheint gewiſſen ſtationären und retroſpectiven Geiſtern eine Unzuläßigkeit zu ſeyn. Nach ihrer Meinung iſt die Kunſt, Theaterſtücke zu verfertigen, mit Corneille, Moliere und Racine verloren gegangen, ſo wie die Clairon, Lekain, Molé, Fleury und Talma das Geheimniß, die Komödie oder Tragödie darzuſtellen, mit ſich in die Grube genommen haben. Allein dieſe Künſtler ſind eben ſo gut wie der Cid und die Frauenſchule von der Kritik getadelt worden. Jetzt werden jene Stücke und Schauſpieler mit einer erblichen Glorie von Bewunderung umgeben und den jetzt lebenden wie eine entmuthigende Vollendung entgegen gehalten, die Niemand mehr zu erreichen im Stande iſt. Will man aber das Schöne und Wahre auf anderem Weg zu erreichen ſuchen, ſo wird man gleich der Uebertreibung und Anmaßung beſchuldigt.

Man tadelt an Mad. Dorval, daß ſie eine ſchlechte Haltung beſitze, daß ſie ſchnarre und ihr Organ ohne Reiz ſey, aber dennoch haben die neueren Dichter in ihr die große Schauſpielerin der Epoche erkannt und für ſie die Elena in Marino Faliero, die Marion de Lorme und die Adele Hervey in Antony geſchrieben. Als Jeanne Vaubernier zeigte ſie auch, daß ſie die Komödie auf feine, geiſtreiche Weiſe darzuſtellen wiſſe.

Man möge der Claſſicität noch ſo zugethan ſeyn, ſo ſollte man doch eine Schauſpielerin in ihrer vollſten Kraft und Unabhängigkeit voll edler Inſpiration ihren Weg für ſich machen laſſen,

die auf dieſe Weiſe die Frau des Spielers, die Thekla in der „Familie zu den Zeiten Luthers“ und auf's Neue nach der Mars die Lady Grey in den Kindern Eduards und die Herzogin von Guiſe in Heinrich III. geſchaffen hat; ferner die liebliche ganz raphaeliſche Geſtalt der Ketty Bell in Vigny's Chatterton, ein Bild, wie man es zuvor nie auf dem franzöſiſchen Theater geſehen. Dieſe Ketty, die uns das Herz rührt durch ihre myſteriöſe Liebe und endlich aus Mitleid, Enthuſiasmus und Liebe ſtirbt, und alle dieſe Gefühle ſo fein nüancirt, wie es keiner Künſtlerin vor ihr gelungen.

Bewundernswerth iſt die Dorval noch in der Thisbe im Trauerſpiel Angelo von Victor Hugo. Wie malt ſie uns dieſes Weib, welchem Alles fehlt zum Weibe; ein Weib voll Kraft, Spott, Herrſchaft, heftiger Geberde, ganz wie ein Mann und das dennoch liebt, unterwürfig, dankbar, demüthig, flehend wie ein Kind. Man frage einmal den Zuſchauer, der nicht das Unglück hat, an das Organ und die Ausſprache der Künſtlerin zu denken, wenn ſie ihn hinreißt und in Erſtaunen ſetzt durch Worte welche die Seele erſchüttern, und durch eine Pantomime die eben ſo beredt ſind als Worte. Wer liebte nicht mehr die ungezwungene Haltung eines durch leidenſchaftliche Stürme bewegten Körpers, als den ſteifen kalten Corſetzwang, das barbariſche Product unſerer Civiliſation.

Sollte einſt ein Kammerbeſchluß das Geſetz geben, daß nur die klaſſiſchen Meiſterwerke des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts das Pariſer Publicum erfreuen ſollen, ſo mag Mad. Dorval ſich vom Theater zurückziehen. Allein wenn in den Verſuchen zur Bildung eines modernen romantiſchen Drama's in Frankreich fortgeſchritten wird, ſo würde auch dieſer Künſtlerin geſtattet werden müſſen ihre glänzende Bahn zu vollenden. Sie wird darin glänzen, ſo lange Seele, Leidenſchaft, wahre Begeiſterung und ein unverkünſtelter Vortrag für Etwas in der Kunſt des Schauſpielers gelten werden.

Mademoiſelle Pleſſy.

Wird die Kunſt des Schauſpielers angeboren oder erlernt? Dieſe Frage iſt ſchon längſt aufgeworfen worden, ohne gehörig erledigt zu werden. Sie wird jetzt wieder intereſſanter, da man von vielen Orten hört, daß unter der Leitung berühmter Künſtler ſogenannte Declamations- und Bildungsſchulen errichtet werden. Wenn man die Thatſachen befragt, ſo findet man, daß unſere erſten Schauſpieler ſich ſelbſt gebildet haben. Die Franzoſen nennen hier zuerſt ihre Mars, Bouffé, Vernet und Andere, wir unſern Devrient, Seydelmann, Anſchütz u. ſ. w. Wer hat ſie gelehrt, das zu ſeyn, was ſie wurden? — Auf der andern Seite aber haben wir nicht minder ſchätzenswerthe Talente aufzuweiſen, die durch Bildung erſt ihre Höhe errangen.

Vor Allen nenne ich hier die Lindner, eine Schülerin der Renner, und die zahlloſen mehr oder minder glücklichen Schüler Iffland's. So haben die Franzoſen auch der Lehre ihres Samſon die liebenswürdige Pleſſy zu verdanken.

Sylvanie Pleſſy wurde 1819 in Metz geboren. Ihr Vater ſpielte die ſogenannten Pères nobles und iſt jung geſtorben. Ihre Mutter reiste mit ihr nach Paris, um ſie beim Conſervatorium unterzubringen; allein mit Cherubini, der niemals begreifen wollte, wie ſehr eine Declamirſchule bei ſeinem Inſtitute Noth thue und eine Geſangsſchule für vollkommen hinreichend hält, um Schauſpielerinnen zu bilden, war nicht zu unterhandeln. Das junge ſchöne Mädchen, vom innern Genius getrieben, bat daher ihre Mutter, ſie zu Samſon zu führen, und dieſer ſah ſogleich die glänzende Zukunft vor Augen, die der liebenswürdigen Sylvanie bevorſtehen würde, wenn er ſie zu ſeiner Schülerin machte. Er öffnete und erleichterte ihr die theatraliſche Laufbahn. In dem Augenblick, als ſie ein beſcheidenes Engagement am Théâtre français erhielt, wurden ihr von dem Director des Gymnaſe die glänzendſten Anerbietungen gemacht, die ſie jedoch feſt ausſchlug,

ihr Augenmerk nach der höchſten Stufe der Kunſt richtend. Man hat kein Beiſpiel in der Pariſer Theater-Geſchichte von einem rapideren Glück. Kaum erſt ſiebzehn Jahre alt, ſpielt Mademoiſelle Pleſſy in der Komödie und im Drama die vorzüglichſten Rollen und iſt membre-sociétaire des erſten Theaters der Nation.

Kann man es der jungen Künſtlerin verdenken, wenn ihr davon das Köpfchen ein wenig dreht und es oftmals Noth thut, ihr gleich Philipp von Macedonien zuzurufen, daß ſie ſterblich ſey? Die Pariſer Kritiker werfen ihr beſonders ihre ſchlechte Haltung vor und geben ihr den Rath, gymnaſtiſche Uebungen vorzunehmen und Unterricht im Tanzen und Fechten ſich geben zu laſſen. Ich für mein Theil muß bekennen, daß ich ihre Haltung im Vergleich mit mehren unſerer geprieſenſten Schauſpielerinnen trefflich fand. Der Hauptfehler der Pleſſy iſt in den Augen der Pariſer Kritiker, daß ſie nicht in Paris geboren iſt; „Sie riecht nach der Provinz,“ wie man dort zu ſagen pflegt. Sie werfen ihr ihre kurzen Taillen vor: iſt das nicht kleinlich? —

Trotz ihrer großen Jugend beſitzt die Pleſſy Geiſt und weiß aus ermunternden wie aus ſtrengen Stimmen, die ſich über ſie vernehmen laſſen, Nutzen zu ziehen. Sie dreht nicht mehr ſo oft den Kopf; ſie ſtreckt die Arme nicht mehr ſo ſteif aus; aber ſie ſingt immer noch ein wenig in pathetiſchen Stellen, und dies iſt ihr noch aus der Schule hängen geblieben.

Sie iſt ein liebenswürdiges naives Mädchen in der passion sécrète; ſie iſt hinreißend, kokett in le mariage raisonnable und es bleibt ihr nun nichts übrig als nach dem Abgange der Mars die Celimene in Misanthrope zu geben.

Da die Dorval und Volnys das Fach der premièrs rôles oder der grandes coquettes nie ſpielen werden, ſo bleibt es der Pleſſy reſervirt, die noch ſo glücklich iſt, die große und einzige Repräſentantin dieſes Faches in ihren Leiſtungen zu ſtudiren.

Jenny Colon.

Das Theater Feydeau war die dramatiſche Wiege von Eleonore und Jenny Colon; die beiden Schweſtern traten dort in den kleinen Savoyarden auf. Eleonore war längere Zeit bei der komiſchen Oper und ſchuf dort einige Rollen. Sie beſitzt eine leichte und glänzende Stimme und iſt, wie wir glauben, in dieſem Augenblicke bei einem Provinztheater in Frankreich als erſte Sängerin angeſtellt. Ihre Schweſter verließ die komiſche Oper bald, um beim Vaudeville eine beliebte Primadonna zu werden. Wer erinnerte ſich nicht des lieblichen Milchmädchens von Montfermeil, welches das Publikum in Schaaren zu dem Vaudeville-Theater zog. Jenny Colon zählte man von dieſem Augenblicke an zu den beliebteſten Künſtlerinnen in Paris. Hierauf ging ſie bald nach London und erntete hier gleichen Beifall.

Stets blieb ſie den Huldigungen wie den Verführungen der engliſchen Ariſtokratie unzugänglich, und kehrte von dort unter dem ehrbaren Namen einer Madame Lafont zu ihren Landsleuten zurück. Als ſie aber ſah, daß eine verheirathete Schauſpielerin den Nimbus der Poeſie entbehre, ſo ließ ſie ihre Ehe auflöſen und wurde die reizende Jenny Colon, als wenn ſie nie etwas Anderes geweſen wäre.

Das Gymnase bewarb ſich um ſie, und ſie wurde ſein; allein bald löste ſie auch dieſes Band und trat zu dem Variété-Theater über, dem ſie der Natur ihres Talentes nach urſprünglich angehörte. Hier hat ſie eine Menge von Rollen geſchaffen, worin ſie Naivetät, Leichtigkeit und vor Allem eine liebenswürdige Natürlichkeit entfaltete.

Stets war ſie dabei mit der Ausbildung ihres Geſanges beſchäftigt und ſie ſtattete ihre Rollen ſo lyriſch, als es nur möglich war, aus, und als es das antimuſikaliſche Publikum der Vaudeville-Theater geſtattete, das eine nicht zu erweichende Abneigung gegen jedes Muſikſtück hegt, welches mehr als zwanzig

Takte hat. Jenny träumte während ihrer glänzendſten Erfolge von der komiſchen Oper, und endlich wurden dieſe Träume erfüllt: ſie iſt jetzt ein Mitglied derſelben. Man ſprach lange in Paris davon, daß ſie Madame Pradher erſetzen ſolle; dies iſt aber nicht der Fall, denn Jenny wird ſtets das eigentliche Spielfach der komiſchen Oper ausfüllen.

Sie iſt graziös, naiv und heiter, hat den richtigen Ausdruck und drückt allen ihren Rollen das Siegel der Wahrheit auf; ſie iſt mehr durch ihre Anlagen als durch Studium Schauſpielerin geworden. Sie iſt keine plumpe Bäuerin, eben ſo wenig ein ſentimentales, nervenſchwaches Mädchen, ſondern ſtets ein heiteres, gutmüthiges, lachendes, ſingendes, lebensluſtiges Kind, das ſich ein wenig verliebt, aber über die Maßen lieben läßt, und dabei faſt gar nicht kokett. Ich ſpreche hier nämlich nur von dem Charakter, den dieſe Künſtlerin ihren Rollen verleiht.

In muſikaliſcher Hinſicht beſitzt ſie gleichfalls Vorzüge. Ihre Stimme iſt friſch, rein und gut geübt; ſie gehört zu den Mezzo-Sopranen. Der Umfang iſt freilich nicht groß, aber ihre Töne ſind klang- und ausdrucksvoll, dabei iſt ſie muſikaliſch und ſpielt gut das Piano.

Ihr Hang, den italieniſchen Geſang nachzuahmen, könnte ſie auf Abwege führen! Zum Scherz mag dieſes hingehen. Ich hörte ſie in dem Vaudeville „der Dey von Algier“ die Malibran ganz allerliebſt copiren, aber immer auf ſolicità vocaliſiren wollen, und mit einer Sonntag und Griſi wetteifern, müßte ihr nicht in den Sinn kommen. Franzöſiſche Kunſtrichter räumen ihr einſtimmig im Geſang den Platz neben einer Ducreſt und Caſimir, im Spiel neben einer St. Aubin und Gavaudan ein, und wer das franzöſiſche Theater kennt, weiß, was das ſagen will.

Madame Allan-Despréaux.

Dieſe junge hübſche Schauſpielerin, die jetzt die beſte am Theater des Gymnaſe iſt, fing ihre dramatiſche Laufbahn unter den glücklichſten Auſpicien beim Théâtre français an. Der junge König Joas in Athalia war ihre erſte Rolle und Talma hatte ſie ihr einſtudirt. Die junge Künſtlerin hatte das zu dieſem edlen und rührenden Charakter paſſende Alter und Ausſehen. Mlle. Despréaux zog in dieſer Rolle einen Wechſel auf ihre Zukunft, den das Publikum des Gymnaſe ſpäter honorirt hat, da zu jener Zeit für die Debütanten des Théâtre français keine Ausſichten waren. Ungeachtet ihrer glänzenden Anlagen wurde ſie doch nur mit Nebenrollen betheiligt.

Firmin vollendete die dramatiſche Erziehung der Mlle. Despréaux, die Talma begonnen hatte. Nun übernahm ſie das Fach der amoureuses oder zweiten Liebhaberinnen, worin ſie ſich bald auszeichnete. Die kleine Rolle des Pagen in Heinrich III., in der unſerm Don Carlos nachgeahmten Scene gab ſie mit Glück. Sie verband eine elegante und reine Diction mit tiefem und wahrem Gefühl.

Deleſtre-Poirſon, der Director des Gymnaſe, machte ihr nun Anträge, die ſie annahm. Ihr Debüt im Gymnaſe war glänzend in der Rolle der Favorite, die ſie bald zu einer Favorite des Publikums machte. Die Rollen der Camilla, in Bruder und Schweſter, Hortenſe in dem Mißgeſchick eines glücklichen Liebhabers, beſonders aber die Vorleſerin, verſchafften ihr Gelegenheit, ſich

als vortreffliche Künſtlerin zu zeigen. Ihre zu lebendige und wenn ich ſo ſagen darf, zu ausgibige Leidenſchaftlichkeit iſt Schuld, daß ihr manchmal der rechte Nachdruck gebricht, da ſie ihr Gefühl nicht zu beherrſchen verſteht. Es wäre ihr, ſo wie mancher deutſchen Künſtlerin anzurathen, „le Paradoxe du comédien“ von Diderot zu leſen. Daraus würde ſie erkennen, bis zu welchem Grade der dramatiſche Künſtler ſelbſt bewegt ſeyn darf, um ſeine Bewegung in die Seele des Zuſchauers übergehen zu laſſen. Die Gabe, ſchön zu weinen, iſt eine allerdings nicht zu tadelnde Eigenſchaft einer jungen Künſtlerin, allein ſie darf nie gemißbraucht werden. Die Stimme der Mad. Allan-Despréaux iſt ſchwach, aber rein, und da ſie muſikaliſch iſt, ſo weiß ſie ſie mit Kunſt und Geſchick zu gebrauchen; wenn gleich ihr Organ der Kraft und des Nachdrucks im Dialog entbehrt, ſo deckt die Grazie des Vortrags dieſen Mangel zu.

Uebrigens treibt es dieſe Künſtlerin, wie es heut zu Tage in Paris Sitte iſt: ſie vergißt ihre Kaſſe nicht über die Kunſt; ſie kümmert ſich wenig um das Feuer, welches ihre ſchönen Augen überall entzünden, aber mehr um die Feuer die ſie und ihr Gatte jeden Abend erhalten; denn bekanntlich nennen franzöſiſche Schauſpieler „Feuer“ (feux), was unſere Deutſchen Spielhonorar oder Spielgeld nennen. Außerdem benützt ſie ihren doppelten Urlaub zu Gaſtſpielen, die ihr ebenfalls ſehr einträglich werden. Es iſt hiegegen im Ganzen nichts einzuwenden und im Gegentheil ſehe ich es lieber, wenn junge Künſtler ſich auf dieſe Weiſe bereichern, als wenn ſie gleich Andern an der Börſe mitſpielen, wie dies namentlich bei Mlle. Mars der Fall iſt.

Jacobi.

Wenn ich Jacobi den naivsten deutschen Künstler nenne, so hoffe ich bei allen denen die ihn kannten, auf keinen Widerspruch zu stoßen. Was Jacobi auf der Bühne schuf, trug diesen Charakter in den stärksten Zügen an sich. Deßhalb war er auch im höchsten Grade liebenswürdig.

Jacobi kam jung nach Hamburg. Ohne groß gewachsen zu seyn, war er doch kräftig und männlich schön; das blitzende Auge, die schwarzen Haare, eine starke, ernste Nase, ein schön geformter Mund, und ein Organ, das wahrhaft bezaubernd genannt zu werden verdiente. Nie konnte ein Organ diese Macht ausüben; es erschütterte bald, bald entlockte es Thränen. Die erste Erscheinung des jungen Menschen auf der Hamburger Bühne erregte Aufsehen und schon im Jahre 1809 wurde von dem Jacobi in Hamburg, wie von etwas Bedeutendem gesprochen.

Zu den Vorzügen womit die Natur ihn so reichlich ausgestattet hatte, gesellte sich das Glück, daß Schröder, der auf seinem Landsitze als Dalai Lama der dramatischen Kunst noch lebte, sich seiner mit Liebe annahm. Er gab sich dazu her, dem jungen Jacobi einige Rollen, wie den Don Carlos z. B. einzustudiren. Daß dies einen Einfluß auf ihn ausübte, kann mit Bestimmtheit angenommen werden, wenn gleich die Begriffe stets etwas verworren in diesem Kopfe ruheten, und er zum klaren Bewußtseyn über einen darzustellenden Charakter eigentlich nie gelangte. Dies geht aus der Unzahl von Anmerkungen her, womit er gewöhnlich seine darzustellenden Rollen zu illustriren pflegte, und die neben manchem Blitze des Genies, manche Trivialität enthalten, immer aber in die barokeste Form gekleidet sind.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn ich Jacobi die Zierde des Hamburger Theaters durch eine lange Reihe von Jahren nenne; er wäre sie eines jeden andern Theaters eben so gewesen. In seiner Jugend wurden ihm vielfältig Anträge gemacht, die er aus

Anhänglichkeit für seinen Wohnort ausschlug. Später hatte er Gelegenheit diese Aufopferung zu bereuen; denn als ihm in Hamburg Schmälerungen am Gehalt und am Rollenfache gemacht wurden, versuchte er es einen Ausflug zu machen, der ihm jedoch keine Lorbeeren brachte.

Die Zeit hatte manche Veränderung seitdem in der äußern Form der Darstellung, dem Vortrage u. s. w. bedingt, und wenn die Wahrheit auch immer unverrückt bleiben sollte und für den Kenner auch immer das erste Augenmerk ist, wohin er seine Blicke richtet, so wird es oft mittelmäßigen Subjecten doch gar zu leicht, eben durch die Außenseite den blöden Haufen zu bestechen, und über das Bessere im unmodernen Kleide den Sieg davon zu tragen.

Jacobi kehrte, den Wurm im Herzen, nach Hamburg zurück; die einzige Hoffnung die er genährt hatte, anderwärts die Anerkennung wiederzufinden, wie sie ihm bei früheren Reisen zu Theil geworden, und wie sie ihm die Heimath nun versagte, war mit einem Male von ihm gewichen; die Berichte über sein auswärtiges Mißlingen verbreiteten sich in Hamburg und neue Einschränkungen bedroheten ihn. Jacobi besaß eine zahlreiche Familie, für die er noch nicht gesorgt hatte; sein Zustand war mehr als gereizt, er nahm den Charakter der Exaltation an. Einst faßte er den Entschluß, alle seine Kinder an die Hand zu nehmen und mit ihnen vor den Vorhang zu treten, um sich und sein Heil dem Publicum zu übergeben. Er führte dies nicht aus.

Mehre auf einander folgende Blutstürze hoben zwar diese gespannte Aufregung, stürzten ihn aber in den entgegengesetzten Zustand: eine, seine Tage ernsthaft bedrohende Schwäche. Eine langwierige Kränklichkeit folgte; das schöne Organ war bis zu seinem Schattenbilde geschwunden. Noch einmal war es ihm erlaubt die Bühne zu betreten, und zwar in jener Rolle, die Raupach für den kranken Wolf in Berlin geschaffen hatte, der auch seines Organs beraubt, zur Freude des Publicums nur noch in einer stummen Rolle sich sehen ließ. Es war der stumme Ritter.

So nahm Jacobi Abſchied; dann wurde er penſionirt. Er überlebte dieſen Wechſel nur wenige Monate und ſtarb 1835, ehe er das fünfzigſte Jahr erreicht hatte.

Jacobi war, wie man aus dem Vorhergehenden leicht einſehen wird, kein zuverläſſiger Schauſpieler, deſſen Leiſtung voraus zu beſtimmen war, der einmal ſeine Sache ſo wie das Andere machte, auf den ſich ſeine Mitſpieler ſo wie das Publikum verlaſſen konnten. Man wurde heut von Jacobi hoch entzückt, und erkannte morgen in ihm nicht denſelben Schauſpieler wieder. Ich ſah einſt den erſten Akt in Kotzebue's Kind der Liebe, wo Fritz die am Wege ſitzende Mutter findet, ſo herrlich von ihm darſtellen, als nie im Leben, ſelbſt die trefflichſte Rolle im herrlichſten Poem, jemals dieſen Eindruck auf mich hervorbrachte. Die einfältigen Worte durchliefen den ganzen Reichthum ſeiner melodiſchen Stimme, es war ein Gefühl, eine Innigkeit, eine Seele darin, die ſich nicht beſchreiben laſſen.

Einen ſeiner letzten Triumphe feierte er in Hans Sachs von Deinhardſtein; die biedere Naivetät und herzliche Geſinnung in dieſer Rolle ſagten ihm beſonders zu. Es war bewundernswerth, wie der vierzigjährige Mann auf der Bühne ausſah: er beſchämte Jünglinge.

Im Leben benahm er ſich drollig, unbefangen und unbekümmert welchen Eindruck er hervorbringe. Es ſind eine Menge Anekdoten von ihm im Schwange.

Als nach dem Tode Schröder's deſſen Wittwe ihm darüber Vorwürfe machte, daß er ſich nicht bei ihr habe ſehen laſſen, entſchuldigte er ſich in derben Ausdrücken, und verſchwor ſich ſo ſehr, daß es ein Gräuel anzuhören war.

„Aber Jacobi,“ ſagte die Dame ſanft verweiſend, „iſt es denn artig, ſo zu ſprechen?“

„Iſt es nicht?“ fragte er verwundert, „ſo bitte ich um Verzeihung. Aber wie ſollte ich wohl wiſſen was Artigkeit und Lebensart fordern; ich beſuche ſo ſchlechte Geſellſchaften und beim Theater lernt man das auch nicht!“ —

Jacobi war von Allen die ihn kannten geliebt und ſein früher Tod wurde allgemein betrauert.

Wilhelm Urban.

Von einer kaufmänniſchen Schreibſtube in Frankfurt kam Urban, noch ſehr jung, nach München, und ſuchte eine Anſtellung bei dem dortigen Hoftheater zu erhalten. Nur nach langem Sollicitiren gelang es dem ſchönen, feingewachſenen Menſchen, und ich ſah noch die Stelle auf der Treppe des Iſarthortheaters, wo er Stunden lang in Verzweiflung auf den Intendanten wartete, um aus ſeinem Munde die Entſcheidung über Leben und Tod zu vernehmen.

Er blieb dem Theater in München bis zu ſeinem Tode treu, der ihn bekanntlich in ſeiner beſten Kraft ereilte.

Urban's Kopf war einer der ſchönſten und ausdrucksvollſten, die ſich ein Theaterliebhaber nur wünſchen mag; ſein Wuchs war klein und mädchenhaft; ſein Organ kräftig und angenehm. Er verband mit einer ungeſtümen Leidenſchaft einen ungemeſſenen Ehrgeiz, und dieſen beiden Eigenſchaften hatte er wohl zunächſt die eminente Stellung zu verdanken, die er bei dem Münchener Theater einnahm. Ein ernſtes Studium iſt ihm jedoch auch nicht abzuſprechen, und man muß es ihm nachſagen, daß er großen Aufgaben ſich mit wahrem Eifer und mit Aufbietung ſeiner beſten Kräfte überließ. Sein Vortrag war in Proſa natürlich, in Verſen litt er zuweilen an geſangartiger Declamation. Ausbrüche des Gefühls gelangen ihm vollkommen.

Sein Don Carlos, Ferdinand von Walter, Don Ceſar, waren ſchöne Leiſtungen; auch Beaumarchais, eine Rolle die ſeiner Perſönlichkeit auf den erſten Blick nicht zuzuſagen ſchien, wußte er auf eine Weiſe aufzufaſſen, die ſie ſehr intereſſant machte, und

wodurch ſie unbedingt zu einer ſeiner beſten wurde. Im bürgerlichen Drama feierte er ſeine ſchönſten Triumphe, und ſein Eduard Ruhberg könnte jedem jungen Künſtler als Studium empfohlen werden, wenn es dieſer ſchönen Kunſt gegeben wäre, den Gebilden eine längere Dauer als ihren Schöpfern verleihen zu können.

In einigen Rollen des Luſtſpiels war Urban ebenfalls ausgezeichnet, ſo als Wieburg in „Stille Waſſer ſind tief“ und in ähnlichen. In lebhaftern verleitete ihn ſein Hang manchmal zu Uebertreibungen, die ihm ſein Publikum nicht übel zu nehmen pflegte, die aber fremden Zuſchauern unangenehm auffallen mußten.

Eine räthſelhafte Krankheit, die ſcheinbar gefahrlos begann, machte dem Leben dieſes ausgezeichneten Künſtlers ein plötzliches Ende. Er hat das vierzigſte Jahr nicht erreicht. Urban war einer von den Wenigen, die tief im Herzen einen nagenden Gram über den Verfall des deutſchen Schauſpieles nährten und dies verdiente ſchon allein ihm die Sympathie aller edeln Theaterfreunde unter uns zuzuwenden.

Emil Devrient.

Dieſer Künſtler iſt jetzt vielleicht Einer der Vorzüglichſten in dem Fache der erſten Liebhaber auf dem deutſchen Theater. Schon ſeine Erſcheinung iſt durch und durch poetiſch. Mir iſt im weiten Reiche der Scene, ſo weit ich es durchzog und kennen lernte, keine Aehnliche vorgekommen. Kräftiger, jugendlicher, männlich-ſchöner ſah ich Manche, aber keinen Einzigen, der den Spanier Poſa, den Italiener Taſſo ſo in's Deutſche zu überſetzen gewußt hätte als Emil, ich meine damit, der im Stande geweſen wäre, Poſa und Taſſo der deutſchen Dichter ſo zu repräſentiren, als es ihm möglich wurde.

Dieſe edle, lancirte Geſtalt, in der etwas gekrümmten, deutſch vernachläßigten Haltung, dieſer anmuthige, tiefe Bruſtton,

der ſeelenvolle Blick, nichts glänzt hier — Alles zieht an — es iſt kein mannhafter Held, aber ein poetiſcher Jüngling, ein Bild unſerer Phantaſie: ſo haben wir uns den Max gedacht und Egmont und Taſſo und alle Lieblingsgeſtalten unſerer Poeten; es wird uns ſchwer werden, hiezu eine Thekla, ein Clärchen zu finden.

Emil Devrient, das möchte ich geradezu behaupten, würde weder dem Franzoſen noch dem Engländer das gelten, was uns; er iſt ein Typus für unſere Scene.

Zuerſt machte er ſeine Verſuche in Bremen als Sarraſtro. Seine ſonore Baß-Stimme und der Ruhm ſeines großen Onkels erweckten in ihm die Luſt, ſich vom Handelsſtande, für den er beſtimmt war, auf das Theater zu ſchwingen. Bald zeigte es ſich jedoch, daß weder Stimme noch muſikaliſche Bildung hinreichend waren, um dem ſtrebenden Jüngling eine glänzende Laufbahn zu verſprechen, und er warf ſich daher der Schauſpielkunſt in die Arme, die ihn als ihren gewonnenen Liebling nun nicht mehr losließ.

Das bedeutende Darſtellungstalent Emil's gibt ſich daraus kund, mit welchem Glücke er jetzt ſchon ältere, ja Greiſenrollen darſtellt. Ich ſah ihn ſeine jugendlich-edle Geſtalt, ſein kräftiges Organ ſo herabſtimmen, daß er als Alpenkönig den Rappelkopf trefflich wiedergab, in einem Stücke: Avant, pendant et après, einen fünfzigjährigen franzöſiſchen General, und endlich ſogar den hundertjährigen Greis in dem Vaudeville gleichen Namens.

Emil's Vortrag iſt etwas ſchleppend, er menagirt die Momente, wo er feurig, hinreißend werden ſoll; dieß thut er weniger um nach Effekten zu jagen, als um ſeine Mittel zu ſchonen, da ſeine Bruſt zu heftiger, anhaltender Anſtrengung unterliegen würde. Dieſes Aufſparen der Effekte thut übrigens dem ſinnigen Zuhörer wohl, da es bei Emil nie auf Koſten der Wahrheit geſchieht, und nur ein ganz rohes Publikum wird bei ſeinen Darſtellungen Mangel an Kraft vermiſſen.

Heinrich Moritz.

Heinrich Moritz iſt ein Leipziger, und ging nach kurzen Studien zum Theater. Ein vortheilhaftes Aeußere ſchien ihn in der erſten Zeit vor allem Andern dazu zu befähigen.

Nachdem er ſeine erſte Waffenweihe unter Küſtners Leitung in ſeinem Geburtsorte erhalten hatte, wandte er ſich nach Oeſtreich und kam im Frühjahre des Jahres 1821 nach Brünn. Hier blieb er zwei Jahre, ging dann nach München, von hier nach Prag, wo er mehre Jahre hindurch der Liebling des Publikums war, und endlich nach Stuttgart, wo er nun ſchon ſeit drei Jahren angeſtellt iſt und erſt kürzlich in einem lebenslänglichen Engagement den ſchmeichelhafteſten Beweis erhielt, welchen Werth dieſe Bühne auf ſeinen Beſitz legt.

Moritz iſt von ſehr gefälligem Aeußern, und ſeine edle Geſichtsbildung hat ſich eine ſo ſeltene Friſche erhalten, daß er noch jetzt in den Dreißigen ganz jugendliche Rollen mit großem Glücke darſtellen kann. Liebenswürdige Jovialität, guter Ton, eine ſich hingebende Geſelligkeit, die dieſen Künſtler im Leben auszeichnen, begleiten auch ſeine Leiſtungen auf der Bühne und machen ihn beſonders für die Darſtellungen der feinern Komödie ſehr geeignet. In einer gewiſſen Sphäre derſelben hat Moritz, von allen mir bekannten Künſtlern, die höchſte Stufe errungen. Erſt neuerdings machte er dieſe Meiſterſchaft in zwei, dem Franzöſiſchen nachgebildeten Stücken „Sie iſt wahnſinnig“ und „Schüchtern und Dreiſt“ in hohem Grade geltend.

Im höhern Drama gelingen ihm beſonders jene Rollen, die warme Liebesglut, Zartheit der Empfindung und Schwärmerei als Hauptelemente enthalten; es mag jedoch als einen Beweis ſeines bedeutenden Talentes und ſeines ernſten Studiums hier noch angeführt werden, daß auch Rollen wie Percival in der Griſeldis ihm ſehr wohl gelingen, die eine ſo rauhe Kraft zu

ihrer Darſtellung erfordern. Wenn er im Othello Vorzügliches leiſtete und große Anerkennung darin empfing und verdiente, ſo war es beſonders die naive Seite des „dummen Mohren,“ und das Phantaſtiſche, das er ihm beizugeſellen verſtand, was ihm jene verſchaffte.

In der Komödie kann man ſich keinen leichtern, natürlichern, fließendern Vortrag denken, als der den Moritz beſitzt; im Trauerſpiele in Verſen wirkt eine manchmal zu oft wiederkehrende fragende Betonung, eine im zärtlich Tändelnden angenehm wirkende Spielerei, wozu er wohl hauptſächlich durch ſein jugendlich hohes Organ verleitet wird, monoton. Es war genügend, ihn auf dieſe Angewöhnung aufmerkſam zu machen, und der raſtlos nach Vervollkommnung Strebende iſt eifrig bemüht, ſie los zu werden.

Unſere Liebhaber auf dem Theater ſind gewöhnlich zu ſtürmiſch oder zu kalt; ſie wiſſen ferner zu ſelten das, was feiner Ton in der Geſellſchaft, wie ſie nun einmal iſt, erfordert, mit dem Poetiſchen der Rolle eng zu verbinden, ſo daß dieſe disparaten, oft ſich widerſprechenden Parthien in eins verſchmelzen: dieſe Vorzüge ſind es, die Moritz auszeichnen; er zeigt esprit de salon, den er ſich im Leben anzueignen wußte, neben deutſcher Bonhomie, die ihm angeboren iſt.

Carl Lebrün.

Lebrün hat ſeine frühere Zeit bei den Theatern von Mainz und Würzburg verlebt und gedenkt immer noch der Rhein- und Maingegenden mit innigem Entzücken. Zuerſt gefiel er in den ſogenannten Bonvivants, den franzöſiſchen Kammerdienern u. ſ. w. Er zeigte eine erſtaunliche Beweglichkeit, eine bedeutende

Volubilität der Zunge, und eine deutliche Ausſprache, die von einem kräftigen und angenehmen Organ getragen wurde. Vorzüge, die ihn noch jetzt auszeichnen. Lebrün iſt von unterſetztem Wuchſe, trägt den Kopf etwas vor, und an ſeinem intereſſanten Geſichte iſt es nur zu bedauern, daß darin die Naſe einen etwas zu groſſen Platz einnimmt. Dieſer Umſtand und ein Bart, der ſeine bläuliche Fläche bis unter die Augen erſtreckt, laſſen ſein Geſicht vom Theater unſchön erſcheinen; in einigen Rollen, die in das Liebhaberfach eingreifen, thut ihm dies einigen Schaden.

Noch jung kam Lebrün nach Hamburg, wo ſich damals unter der Aegide des neuen Apollotheaters ein Verein jugendlicher Kräfte verſammelt hatte, die den alten Künſtlern des Stadttheaters den Sieg in der Meinung des Publikums ſtreitig machen wollten. Unſerm Künſtler gelang es bald, ſich in die vollkommenſte Gunſt bei demſelbeu zu ſetzen, und nachdem — wie die Sage geht — durch Beſtechung und Felonie, das Apollotheater zu Grunde gerichtet wurde, war Lebrün einer von Denen, die mit Vortheil zum Stadttheater gezogen werden konnten. Hier ſchwang ſich Lebrün, nachdem Herzfeld geſtorben war, bis zum Direktor, theils durch ſein Talent und ſeine Beliebtheit, theils durch reiche Verwandten dabei begünſtigt. Seit dieſer Zeit wurde er ſehr angefochten; man maß ihm den Verfall der Anſtalt zu, obgleich man ihm nur den Vorwurf machen konnte, daß er nicht thätig genug eingriff, um alte Uebelſtände abzuſchaffen, und Eigenſinn und Laune zu brechen. Allerdings darf ein Vorſtand eines ſolchen Theaters nicht mit Aengſtlichkeit jedem kleinen Strauße aus dem Wege gehen, und um des lieben Friedens wegen zu allem Ja ſagen. Um ſo mehr, wenn ſeine beſſere Einſicht ihn dabei nicht verläßt, und er es daher nicht unterlaſſen kann, gegen Vertraute ſeine Unluſt und ſeine Klagen — die zu Anklagen werden — laut zu äußern. Dies wirft einen Zwitterſchein auf den Charakter des Mannes, und der Verdruß, dem er früher mit zu großer Beſorgniß ausweichen wollte, bricht dann um deſto heller hervor.

Wenn Lebrün in dieſer Hinſicht nicht tadelfrei erſcheint, ſo kann man ſeinem Charakter von der andern Seite nur Lob und Ruhm nachſagen, und als ausübender Künſtler war er ſtets von einer Gewiſſenhaftigkeit beſeelt, die ſelten genannt werden kann, bis eine ungünſtige Stimmung, vielleicht durch die äußeren Umſtände, die wir oben berührten, herbeigeführt, manches ſtörte und hinderte. Wir wollen dieſen Punkt hier nur der Wahrheit gemäß berichten, ohne jedoch in nähere Details darüber einzugehen.

Lebrün's Bonhomie, die ſich auch im Leben in ſeiner ganzen Erſcheinung ausſpricht, ein leichter Anflug von burſchikoſem Weſen, eine Natürlichkeit, die ſich geben darf wie ſie iſt, weil ſie zu den Angenehmſten gehört, dies ſind die Vorzüge, die Lebrün's Theaterſpiel charakteriſiren. Selbſt ſeine Franzoſen, ſeine Gecken erhalten ſo viel davon, daß ſie nie widerlich werden, wie bei ſo vielen Andern, die uns Karrikaturen für treue Zeichnung geben. Dabei belebt ihn die glücklichſte Laune, und die momentanen Eingebungen derſelben feiern ſtets den completteſten Sieg. Nie wird Lebrün den guten Geſchmack beleidigen, der Mann von Bildung zeigt ſich ſtets; ſeine Komik iſt durchaus gutmüthiger Art und deßhalb wird ſie nie verletzen.

In Rollen wie den Linden in den Quälgeiſtern, den er ganz vortrefflich gibt, ſchadet ihm der oben gerügte Fehler ſeines Geſichts. Solche Perſonen bedingen eine gewiſſe Aeußerlichkeit, die ihm nun einmal dafür mangelt. Noch weniger ſagen ihm Rollen wie Poſa zu, den er lange darſtellte. Dieſe Art von poetiſcher Begeiſterung mangelt ihm. Als Perin in der Donna Diana iſt er hingegen an ſeinem Platze; den Mercutio gibt er ſehr gut, und den Zettel im Sommernachtstraum, den er einſt in einem von mir zum Faſching arrangirten Quodlibet gab, unübertrefflich. Sein Schniffelinski im Kammerdiener iſt ein köſtliches Bild, eben ſo der Kalinski in den humoriſtiſchen Studien; dieſe Rollen ſind es eben, die für den feinern Geſchmack manches Anſtößige zeigen, und unter den Händen ihrer gewöhnlichen

Darſteller leicht unleidlich werden, welche durch Lebrün's äußerliche Würde — ſo möchte ich es nennen — durch ſeine Bonhomie, durch ſeinen Geiſt und ſeine Bildung, einen eigenthümlichen Relief erhalten, der äußerſt wohlthätig wirkt. Hieher gehört auch der Habakuk in Raimund's Alpenkönig und Menſchenfeind, der Schneider Franziscus in den Mänteln u. ſ. w. Sein franzöſiſcher Kammerdiener iſt in der äußern Erſcheinung ganz Franzoſe, aber in der Ausführung gibt ihm Lebrün, faſt wider ſeinen Willen, eine ſolche Beimiſchung von deutſchen Tinten, daß er uns nur lieber dadurch wird. Als Till in den Raupach'ſchen Luſtſpielen mag er als Typus gelten. Dieſer kalte, vernünftelnde Witzling in der pedantiſchen Schaale darf unnachahmlich genannt werden.

Seine Uebertragungen aus dem Franzöſiſchen ſind größtentheils Bearbeitungen, und zeichnen ſich gewiß vor vielen Andern aus. Auch läßt geübter Takt und Bühnenkenntniß ihn nur nach wirkſamen Stücken greifen, welche die Lampenprobe vollkommen zu beſtehen im Stande ſind.

Wie die Sage geht, wird ſich Lebrün vom Theater zurückziehen: es iſt Schade für die Kunſt; er iſt ein Mann im Anfange der Vierziger.

Julius Cornet.

Im Puſterthale, in dem rauhen Innichen geboren, trägt dieſer Künſtler auch den Stempel des Charakters ſeiner Landsleute an ſich. Sein Vater war Forſtbeamter, und Julius, der Jüngſte von vielen Geſchwiſtern, war des Vaters Liebling, an

dem ihm die frühe Entwickelung eines ſcharfen Geiſtes beſonders erfreute. Julius Cornet wurde den Studien beſtimmt und ging nach dem Kloſter Wiltau bei Innsbruk und dem Stifte Admont, um denſelben obzuliegen, aber die Liebe zur Tonkunſt trug den Sieg davon, und nachdem er ſich ihr ganz gewidmet, brachte ihn ſeine ſchöne Tenorſtimme und die glänzende Ausſicht, die ſich dem Sänger öffnet, auf das Theater. Wien und Grätz beſaßen ihn zuerſt, dann ging er, noch jung, nach dem Norden von Deutſchland. Klingemann zog ihn nach Braunſchweig, von hier wurde er in Hamburg auf das Vortheilhafteſte engagirt, verließ jedoch dieſen Ort nach einigen Jahren und trat wieder in Braunſchweig in's Engagement, um die Regieführung der Herzoglichen Oper zu übernehmen. Hier wird er nun wohl ſeine theatraliſche Laufbahn beſchließen. Er gedenkt ſich in der Kraft der ſchönſten Mannesjahre zurückzuziehen, um in künſtleriſcher Ruhe auf ſeinem romantiſchen Schloſſe Fragsburg, im ſüdlichen Theile des Etſchthales gelegen, ſeiner Familie und ſeinen Freunden zu leben. Seine Landsleute ſind ſtolz auf ihn; ſo weit verbreitet auch das Geſangstalent der Tyroler iſt, nie noch hat Einer im kunſtmäßigen Geſange ſolchen Ruhm erworben. Die Konzerte, die er bei ſeiner Anweſenheit im Vaterlande zu geben pflegt, ſind eben ſo viele Triumphbögen auf ſeiner Künſtlerlaufbahn.

Was Cornet beſonders auszeichnet, iſt das Lebhafte und Charakteriſtiſche in Spiel und Vortrag, wie man es gewiß nur ſelten, und in dieſer Verbindung vielleicht nie auf der deutſchen Opernſcene antrifft. Die Aufgaben des franzöſiſchen Singſpiels ſind es daher zuvörderſt, deren Löſung ihm gelingt.

Sein George Brown in der weißen Frau, ſein Maurer, Fra Diovolo, Cantarelli im Zweikampf, Zampa, ſind die unwiderlegbarſten Beweiſe des hier Geſagten. Die Zeit iſt freilich vorüber, wo er als Sargines excellirte und im Belmonte zur Bewunderung hinriß, dafür aber übernimmt er, als ein Künſtler voll der ſeltenſten Selbſtkritik, in derſelben Oper, worin er früher

die erſte Tenorparthie ſang, die zweite, und weiſ't ſich auf dieſe Art ſelbſt ſeinen ehrenvollſten Wirkungskreis an. Als Beweis führe ich ſeinen Pedrillo in Mozart's Entführung an: eine Parthie, die nicht lebendiger, wirkſamer und der Intention des Componiſten nach, richtiger darzuſtellen iſt. Ohne Neid hörte er die ſonſt von ihm geſungenen ſchmelzenden Arien beklatſchen, und tummelte ſich con amore mit ſeinen Liedchen zur großen Ergötzung des Publikums umher. Dies iſt's aber zunächſt, wodurch Cornet's Einſicht in das Weſen des theatraliſchen Geſangs dargethan werden ſoll.

Einen ſeiner größten Triumphe bereitete unſerm Künſtler der Maſaniello. Auf einer Reiſe nach Paris ſah er dieſe, damals noch neue, Oper zum erſten Male, und wurde ſo davon ergriffen, daß er ſich ſogleich die Partitur verſchaffte, um ſie zu überſetzen und auf die deutſche Scene zu bringen. Wir übernahmen die Arbeit gemeinſchaftlich; ich überſetzte und Cornet legte die Worte unter die Noten, wobei Alles genau nach den Forderungen des ſtrengen, bühnenkundigen Sängers von mir eingerichtet werden mußte. Dies brachte denn auch wirklich etwas recht Gutes zu Stande, und viele Sänger von Bedeutung gaben unſerem Texte vor Andern unbedingt den Vorzug.

Als Maſaniello darf man Cornet groß nennen, namentlich iſt ſein Wahnſinn im letzten Akte ſo ergreifend und großartig ausgeführt, daß der berühmte Ludwig Devrient, welcher dieſer Vorſtellung in Hamburg beiwohnte, nach derſelben Cornet aufſuchte und ihn mit Thränen in den Augen umarmte. Bis dahin hatte man von dieſem Spiele in der Oper keine Ahnung. Eine gleiche Virtuoſität entwickelte er als Othello. Einem zarten, jugendlichen Organe wäre dergleichen Anſtrengung keineswegs anzurathen, wo aber jener zarte Schmelz nicht mehr vorhanden iſt, und das geſtählte Organ des Mannes ſie vertragen kann, gewährt ſie im gehörigen Maaße und richtig angewandt, einen hohen Genuß. Cornet wird hiebei von dem richtigſten Gefühle und einem ſichern Takte geleitet; es wäre zu wünſchen,

daß viele unſerer ſteifen Opernfiguren in ſeine Fußſtapfen tretend, ihn ſich zum Muſter wählten.

Was Cornet als Opernregiſſeur leiſtet, iſt vielfach anerkannt worden.

Bocage.

— Das moderne hiſtoriſche Drama der Franzoſen hat zwei Schauſpieler erſchaffen, die alle Proportionen überragen, gleich den Werken, die ſie darſtellen. Da ſie berufen ſind, uns Uebertreibungen in Sitten und Charakteren zu ſchildern, ſo übertreiben ſie auch die Größe ihres Talents, wie ihre ſociale Stellung.

Es iſt die Frage, ob eine ſtark ausgeſprochene naive Eigenliebe ein Zeichen des wirklichen Talents ſey. Wir wollen hier nicht Unterſuchungen hierüber anſtellen, aber wir bemerken blos, daß dieſe Schwachheit von der Profeſſion des Schauſpielers unzertrennlich iſt. Ihre Iſolirung in der Geſellſchaft, ſo wie der fanatiſche Beifall, den ſie von dem Volke erhalten, tragen ohne Zweifel dazu bei, ſie mit Illuſionen zu nähren.

Bocage ſteht in der erſten Reihe der Pariſer dramatiſchen Hierarchie. Er hat Bildung genoſſen und ſollte Advokat werden; allein er wurde Schauſpieler wie ſo viele Andere, aus Laune, Eitelkeit, überſpannter Einbildungskraft, Liebe zum Gelde, kurz was man gewöhnlich Beruf zu nennen pflegt. Nachdem er, ohne großes Aufſehen zu erregen, auf dem Odeontheater in den alten Repertoire-Stücken geſpielt hatte, trat er zu dem Theater der Porte St. Martin über, wo er ſich mit ſchwerem Herzen zu den modernen Stücken bequemte. Er präludirte in ſeiner neuen *Sphäre* mit dem homme du monde, und gab dann den

Shylok, worin er mit ziemlichem Glücke den berühmten Engländer Kean nachahmte, den die Pariſer 1827 zu bewundern Gelegenheit hatten. Als hierauf Alexander Dumas mit ſeinem Antony erſchien, ſo wußte er dieſe exaltirte Rolle mit ſolchem Feuer zu geben, daß der anhaltendſte Beifall ihm zum Lohne wurde.

Wenn das Organ Bocage's ein wenig naſentönend iſt, wenn es ſeiner Haltung auch dann und wann an Eleganz fehlt, ſo ſind dafür ſeine Bewegungen leicht, natürlich und feurig, und ſein Auge iſt ausdrucksvoll und leidenſchaftlich. Er entwirft ſeine Rolle in großen Zügen und er hat es bewieſen, daß ſeine ſchöpferiſchen Kräfte ſich nicht auf die Grenzen eines Faches beſchränken. Seinen größten Ruf erlangte er als Buridan in dem bekannten Schreckens-Stücke la tour de Nesle. Die Schauſpieler pflegen zu ſagen: Gute Rollen machen den guten Schauſpieler. Wir wollen dieſen Ausdruck hier nicht widerlegen. Wie jede überraſchende Erſcheinung der Scene, ſo hat auch Bocage ſeine ungemeſſenen Lobhudler. Dies brachte ihn auf das Théâtre français, allein er konnte auf dem großen Trottoir, wie man es in der franzöſiſchen Couliſſenwelt benamt, nicht reüſſiren. Die Rolle des Lovelace, die für ihn in Clariſſe Harlowe eigens geſchrieben worden war, konnte ihn bei der Comédie française nicht naturaliſiren, und er kehrte daher zum Theater der Porte St. Martin zurück, um hier als Don Juan de Marana mit allen ſeinen ſyſtematiſchen Fehlern und glänzenden Eigenſchaften, die ihn charakteriſiren, das Publikum hinzureißen. Wäre Bocage vollkommener, ſo wäre er vielleicht kein ſo großer Schauſpieler und entbehrte an Genie, was er an Studium gewänne.

Emil Taigny.

Man verſteht in Frankreich unter der Benennung jeunes premiers, amoureux, Colins, Ellevious und Gonthiers das Rollenfach, das bei uns wenig bezeichnend „erſte Liebhaber“ genannt wird, das eigentliche Fach, dem es übertragen wird, die Damen zu entzücken. Ein guter Liebhaber iſt übrigens auch in Frankreich nicht leicht zu finden, und viele Theater ſind Jahre lang bemüht, einen aufzutreiben.

Die erſte Eigenſchaft eines Liebhabers iſt, ein angenehmes Aeußere zu haben, obgleich man ſehr verliebt ſeyn kann, ohne hübſch zu ſeyn. Was nicht minder erfordert wird, iſt ein reines tönendes Organ, Reizbarkeit, Gefühl, ausgezeichnete Manieren, eine hinreichende Kenntniß der Fecht- und Tanzkunſt, und eine Menge anderer Dinge, die man durch eine eben ſo ſonderbare als tröſtliche Ausgleichung in der Natur öfter bei Männern findet, die nicht eben ſchön genannt werden können, als bei eigentlich ſchönen.

Emil Taigny iſt als Liebhaber nicht übel, ſagen die Männer; ſehr einnehmend, fügen die Damen hinzu. Seine erſten dramatiſchen Waffen lernte er auf dem Kindertheater des Taſchenſpielers Comte führen. Es iſt der erſte ausgezeichnete Schauſpieler, der aus dem Kindertheater hervorging; indeß vollendete Taigny ſeine Studien in der Provinz. Lyon und Bordeaux zählten ihn unter ihren beliebteſten Künſtlern. Bei ſeiner Rückkunft nach Paris ſtellte er ſich ſogleich in die Reihe der beſten Schauſpieler des Vaudeville-Theaters. Er beſitzt Wärme und Grazie, dabei ein ausdrucksvolles Geſicht, aber ſeiner Auffaſſung fehlt es vielleicht an Tiefe, an Kenntniß, und ſeine Diction iſt oft übereilt. Dieſe Fehler verleihen ihm den Schein von Geſchwätzigkeit, die ſeiner natürlichen Anmuth ſehr ſchädlich wird. Hauptſächlich *ſchadet es ihm* bei dem Vortrage der Couplets, wo er Takt und

Intonation ganz unverzeihlich außer Acht läßt. Wir wiſſen wohl, daß franzöſiſche Liebhaber dieſes Genres es mit den Worten: dire oder parler le Vaudeville bezeichnen, und auch deutſche Nachahmer haben ſich gefunden, die ähnliche Verſuche machen. Allein wir müſſen geſtehen, daß jedes nur etwas delikat geformte muſikaliſch gebildete Ohr es auf die Länge nicht auszuhalten im Stande iſt.

Ein Neapolitaner, der zum erſten Mal in Paris der Aufführung eines Vaudevilles beiwohnte, rief verwundert über die Kürze dieſer Melodien einmal über das andere aus: che coo' è! Dann preßte ihm die Taktloſigkeit ein „Ohime!“ aus, wobei er eine fürchterliche Grimaſſe ſchnitt.

Unſer junge Künſtler hat indeß trotz dieſes Mangels bereits in vielen Rollen ſich einen Namen gemacht, wie z. B. Faublas, l'Escroq du grand monde, den Chevalier in den liaisons dangereuses, und erſt ganz kürzlich im vorigen Sommer den Prinzen im Démon de la nuit. Zu den Zeiten Ludwig XIV., der Regentſchaft, des Direktoriums und ſelbſt des Kaiſerreichs würde unſer Emil Taigny gleich Baron, Jeliotte, Elleviou, und Michu der Acteur à la mode und von den Frauen vergöttert geweſen ſeyn; aber er folgte der jetzt auch bei den franzöſiſchen Künſtlern eingeriſſenen Matrimoniomanie, die das dramatiſche Corps der Moral in die Arme treibt. Er hat ſich neulich mit einer Mamſell Herdlizka-Tourterelle verehlicht. Dieſer Name ſcheint ein gutes Zeichen für die eheliche Treue zu ſeyn. Wir gratuliren den dramatiſchen Künſtlern zur Verbeſſerung ihres moraliſchen Zuſtandes von ganzem Herzen, und müſſen geſtehen, daß es wahrhaft ein Verdienſt ſey, ein guter, treuer Ehemann zu bleiben, wenn man nichts weiter nöthig hat, als jeden Abend gleich dem Marquis in Regnards Spieler ſeinen Mantel couleur de marcille umzunehmen, um auf verliebte Abenteuer auszugehen.

Frederic le Maitre.

Dies iſt nach Ausſage der Pariſer Kunſtrichter der erſte Schauſpieler aller Zeiten, aller Länder, aller Nationen. Er ſoll in ſich Alles vereinigen, was von je große Mimen ausgezeichnet hat, die Talente von Garrick, Lekain, Preville, Taconnet, Talma, aber beſonders von Kean. Gleich dieſem engliſchen Schauſpieler iſt er ein großer Künſtler und beherrſcht zugleich ſeine Direktoren und ſeine Cameraden, und dabei iſt er nach dem gemeinen Ausdrucke „ein guter Kerl.“ Er liebt das Geld über die Maßen und wirft es mit vollen Händen weg, obgleich er ſchon ein Original von Geburt iſt, ſo affektirt er noch Original zu ſeyn, aus Laune ſpielt er, aus Leidenſchaft trinkt er; bald iſt er ſo, bald ſo. Er ſcheint unbewußt gleichſam durch Inſpiration Komödie zu ſpielen, und dabei analyſirt er nicht nur den Geiſt und den Charakter ſeiner eigenen Rolle auf das Vollſtändigſte, ſondern zugleich das ganze Werk, worin er dieſe Rolle hat.

Was ſoll man von Frederic's früherer Zeit mittheilen? Was liegt daran, wo und wann er geboren? ob er in Paris oder in Conſtantinopel vor ungefähr vierzig Jahren das Licht der Welt erblickte? daß er Seiltänzer und Figurant war? daß das Conſervatorium ihn heranbildete, um aus ihm einen ſteifen Vertrauten in der klaſſiſchen Tragödie des Odeons zu machen? Eine trockene Biographie würde den poetiſchen Nimbus von Frederic abſtreifen, und der gute Bürger von Paris wird ſich nie überreden können, daß Georges im Spieler, Cartouche, den er mit ſo poetiſcher Kühnheit gab, Richard d'Arlington, worin er den Ehrgeiz ſo ſchrecklich ſchilderte, gewöhnliche Menſchen ſeyn können, und darin täuſcht er ſich auch nicht. Frederic iſt ein Niederſchlag der Geſellſchaft, wie ſie iſt; Cynismus, Rouerie, jede Art des Charlatanismus neben vielen guten und ſchönen Dingen herrſchen in der Zeit, in der wir leben, und von allem dem

finden wir etwas in Frederics Charakter. Nur die Liebe zu zeichnen iſt ihm nicht in gleichem Maße vergönnt. Seine letzte große Rolle war der Barbier des Königs von Aragonien. Hier war er ein ſchlauer Verſchwörer, tapfer, feige, höfiſch, gewandt, komiſch, gemein; dabei zeichnete er in dieſer Rolle die ſpaniſche Eiferſucht mit lebendiger Wahrheit und Kraft.

Hiſtoriſche Charakter hat er bis jetzt noch nicht gegeben; nächſtens wird er den Schauſpieler Kean auf die Scene bringen; auch ſpricht man von Friedrich dem Großen in einem neuen Drama.

Kann man auch nicht unbedingt unterſchreiben, daß Frederic der erſte franzöſiſche Schauſpieler der gegenwärtigen Epoche in Frankreich iſt — denn es gibt mindeſtens ein Dutzend, welche dieſe Ehre für ſich in Anſpruch nehmen — ſo muß man wenigſtens eingeſtehen, daß er von Allen der vielſeitigſte und originellſte genannt zu werden verdient.

Chollet.

Chollet wurde in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts geboren. Sein Vater war Muſiker von Profeſſion, deßhalb lernte er ſchon als Kind ſingen, und in den glänzenden Tagen des Kaiſerreichs ſang er das Lob des Herrn als Chorknabe in der Kirche St. Euſtache. Bald darauf wurde er bei dem Chor der Oper angeſtellt, wo auch ſein Vater war. Nur mit Mühe wurde er im Conſervatorium angenommen. Man wollte weder Talent noch Stimme an ihm entdecken. So iſt es Manchem gegangen. Wurde ja auch die Cinti, jetzt Mad. Damoreau, zum Piano hingewieſen, da ſie für den Geſang nicht geeignet ſeyn ſollte. Der junge Chollet mühte ſich ab, Baß zu ſingen, wie es ſein Profeſſor Plantade durchaus von ihm verlangte, da eben damals

welche ſie nie begriffen haben und ſich in Kreiſen bewegen, denen nie das höhere Leben im freien Umgange mit geiſtreichen und edelgebildeten Frauen ſich erſchließen durfte.

Die Bethmann war klein und mag wohl nie ſchön geweſen ſeyn. Als ich ihre Bekanntſchaft machte, war ſie 48 Jahre alt, hatte eine gelbe Geſichtsfarbe, einen ziemlichen Kropf, den ſie hinter großen Perlenſchnüren zu verbergen ſuchte, und eine Stimme, die, wenn ſie ſich anſtrengte, jenes ſeltſame Röcheln vernehmen ließ, welches durch die ſeltſame Drüſenkrankheit im Kehlkopfe gewöhnlich erzeugt wird.

Und dennoch wußte ſie mit allen dieſen Mängeln begabt hinreißend zu entzücken; dennoch ſang ſie noch ſo himmliſch, ſo ſeelenvoll, daß es an das Wunderbare grenzte, welchen Eindruck ſie hervorzubringen wußte.

In der Maria Stuart verlieh ſie ihrer kleinen Geſtalt einen Ausdruck von Adel, von ächter Frauenwürde, von Hoheit der Dulderin, wie ich ſie ſeitdem in ſolchem Verein von keiner Darſtellerin der Rolle erblickte. Das röchelnde Nachhallen, deſſen ich oben erwähnte, drang nicht bis zu den Zuſchauern, und ihr Organ erſchien angenehm, und beſonders verſtand ſie es, damit auf eine wunderbare Weiſe zu ſchalten. Im Vortrage des Lyriſchen, wie z. B. in dem Monologe: „Eilende Wolken!“ erhob ſich ihre Stimme ſelbſt bis zum Melodiöſen. Die Rührung erreichte in der letzten Scene den höchſten Grad. Ihre Erſcheinung am Schluſſe im weißen Gewande der Königin, von Spitzen und Perlen, war gleichſam verklärt.

Als Aline war beſonders der Vortrag der Romanze „An der Durance Geſtade,“ muſterhaft. Eine Innigkeit und ein Wohllaut lagen darin, die das Herz auf überwältigende Weiſe zu ergreifen wußten. Im zweiten Akte der Oper, wo Aline als Hirtin erſcheint, ward das erſte Rondo: „Junge Schöne, von weichem Herzen,“ höchſt anziehend vorgetragen. Beſondere Kunſt ward bei den Worten entfaltet: „Wag' es nicht, mit der Liebe zu ſcherzen, ihren Freuden folgen nur Schmerzen!“ Hier

brachte die Bethmann ein Ritardando an, das eine unbeſchreiblich ſchöne Wirkung machte.

Während des Geſanges war ſie mit einem zierlichen Milchtopfe vom Gebirge herabgeſtiegen, und auf die Vorderbühne gelangt. Ihr Anzug war, der damaligen Theatermode gemäß, ein wenig ſchäferhaft. Sie trug ſchief auf dem Kopfe einen Baſthut mit vielen Blumen, und ein Röckchen von grünem Flor über weißen Atlas, mit einer Roſe an der einen Seite in die Höhe geſteckt, und — wie ſie das in vielen Rollen liebte — einen ziemlich großen Blumenſtrauß vor der Bruſt. Dieſes ganze Accoutrement, obgleich etwas befremdend, würde ſelbſt jetzt noch auf dem Theater von angenehmem Eindrucke ſeyn. Die Art und Weiſe, wie ſie ihre Couplets während des Tanzes ſang, erinnerte lebhaft an den Vortrag der beſten franzöſiſchen Vaudevilliſten. Dies zeugte für ihre richtige Einſicht in das Weſen der Compoſition. Die markirte Betonung gewiſſer Sylben iſt dem melodiſchen Rhythmus dieſer Weiſen nicht nur unentbehrlich, ſondern die Pointen gewiſſer Worte und Reime verlangen auch dieſe Art des declamatoriſchen Vortrags. An dem Tanze nahm ſie keinen Theil. Sie mochte nicht, wie ſo manche Schauſpielerin unſerer Tage, an die Nachſicht der Zuſchauer appelliren. Wer nicht das, was er öffentlich zeigt, mit einer gewiſſen Virtuoſität zu zeigen verſteht, ſollte eigentlich keine Nachſicht erfahren.

Während die Hirten den Reihen um ſie ſchloſſen, begnügte ſich die Künſtlerin, taktmäßig in die Hände zu klatſchen. Nun kamen die Meldungen von dem ausgebrochenen Tumulte im Pallaſte. Die Bedeutſamkeit der Befehle, die ſie ihren Vertrauten ertheilte, ward aus jeder Miene, jedem Blicke, jeder Bewegung erſichtlich. Jetzt wirkte auch der Schlaftrunk. St. Phar ſchlief ein. Nun entfalteten ſich die widerſprechendſten Gefühle ihrer Bruſt — Alles wurde den Zuſchauern klar — von Allem gab ſie uns Rechenſchaft — und doch wie harmoniſch-ſchön war Alles; da war keine Zerſtückelung, ohne Mitteltinten, bunt und ſchroff nebeneinandergeſtellt.

Hier die ſtrengen Befehle der Königin, mit männlichem Geiſte begabt, dann der Schein einer reizenden Heiterkeit, um den Augenblick des Ausbruchs zu verzögern, endlich die liebliche, faſt naive Sorgfalt für das heilige Haupt des Geſandten und zärtlich Geliebten. Noch im letzten Augenblicke, als ſie die Fahne ergreift, um an die Spitze der Krieger zu treten, wendet ſie die Blicke auf den entſchlummerten Liebling, den Sclaven auf einem Ruhebette forttragen, richtet ſeinen Kopf in eine bequemere Lage, küßt ihm die herabhängende Hand und legt ſie ſorglich zurecht.

Fanchon war damals neu, und dieſe glückliche Verpflanzung eines franzöſiſchen Liederſpieles durch Kotzebue und Himmel erregte überall die größte Theilnahme. Die Bethmann gab die Hauptrolle. Es iſt nicht möglich ein Bild von ihr zu entwerfen, wenn gleich — nach ſo vielen Jahren — es noch ſo friſch in mir lebt. Die Miſchung von naivem Weſen und feinſtem Welttone gelang ihr ſo vollkommen, wie nur ſelten einer Schauſpielerin, da gewöhnlich die Darſtellerinnen der naiven Rollen ſich nicht in den Formen der feinen Geſellſchaft zu bewegen wiſſen, die ſogenannten Anſtandsdamen aber nur ſelten den Ton der Natürlichkeit, der rührenden Einfalt und der ſchüchternen Grazie treffen können. Sie war den ſie umgebenden Weltleuten gegenüber, bei aller Freiheit, welche ſie ihnen geſtattete, doch ſtets von einem Scheine der Sittlichkeit umgeben, der überaus anziehend war, und ſich in der Scene mit der Frau von Rouſſel ſo ſteigerte, daß dem Auditorium Thränen entlockt wurden.

Niemand vermag wie ſie die hübſchen Melodien zu ſingen, die Himmel ſo lieblich erſonnen. Von großem Effekte war es, wenn ſie — nachdem St. Vel und Eduard zum Duell gegangen waren — Handſchuhe und Leier fordert, Florine ſchilt, und dann in den Geſang ausbricht: „Fort! daß die Leier klinge!“ Dieſes unbedeutende, kleine Liedchen von nur wenigen Worten erhielt einen Beifallſturm, und da war nichts von Trillern, Paſſagen, Coloraturen und Cadenzen. Es war nur Gefühl — es lag der ganze Ausdruck des geängſtigten, liebenden Herzens in

dieſen Tönen — es war eine glühende, offene Menſchenbruſt — Qual und Luſt — Himmel und Hölle — es riß uns zur Bewunderung hin. Wir waren nicht im Theater, wir hörten keine Oper, ſahen keine Schauſpielerin — es war die arme, liebenswürdige, unglückliche Fanchon in ihrem Zimmer, das drei Wände ſchloſſen, und deſſen vierte Wand eingeriſſen war, um uns den Genuß zu gönnen, dies himmliſche Weſen in den intereſſanteſten Verhältniſſen zu belauſchen.

Als Nina in „Wahnſinn aus Liebe,“ war ihr ſtummes, ruhiges Spiel unter dem Baume, wo ſie den Geliebten zu erblicken wähnt, überaus erſchütternd. Nie hat eine Künſtlerin wieder dieſe Wirkung auf mich in dieſer Partie hervorgebracht, ſelbſt als ich das herrliche Ballet ſpäter von großen mimiſchen Tanzkünſtlerinnen in hoher Vollendung ausführen ſah. — Ein Meiſterſtück der Bethmann war ferner die Ophelia. In der Wahnſinnſcene entfaltete ſich ihr eigentlichſter Genius. Das Singen der Volksweiſen, wozu ſie ſelbſt — im Augenblicke der Begeiſterung — die Melodie gefunden haben ſoll, kann wohl ſchwerlich erreicht werden. Hiebei wirkte bei dieſer hochbegabten Künſtlerin ſo vieles zuſammen, da ſie zu den ausgebildetſten Bravourſängerinnen, was man damals darunter verſtand, gehörte, und in ihrer Jugend ſelbſt als Conſtanze in der Entführung excellirt haben ſoll.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier auch noch von der Orſina, Phädra, Athalia, Rodogune und den andern Rollen der Bethmann mit dieſer Ausführlichkeit ſprechen. In dieſen durchaus tragiſchen Aufgaben ſtand ſie in der Großartigkeit der Auffaſſung und im rhythmiſchen Ausdrucke der Schröder nach, wenn ſie gleich auch hierin den würdigſten beigezählt werden darf, die unter uns auf dem Cothurn glänzten.

Hier die ſtrengen Befehle der Königin, mit männlichem Geiſte begabt, dann der Schein einer reizenden Heiterkeit, um den Augenblick des Ausbruchs zu verzögern, endlich die liebliche, faſt naive Sorgfalt für das heilige Haupt des Geſandten und zärtlich Geliebten. Noch im letzten Augenblicke, als ſie die Fahne ergreift, um an die Spitze der Krieger zu treten, wendet ſie die Blicke auf den entſchlummerten Liebling, den Sclaven auf einem Ruhebette forttragen, richtet ſeinen Kopf in eine bequemere Lage, küßt ihm die herabhängende Hand und legt ſie ſorglich zurecht.

Fanchon war damals neu, und dieſe glückliche Verpflanzung eines franzöſiſchen Liederſpieles durch Kotzebue und Himmel erregte überall die größte Theilnahme. Die Bethmann gab die Hauptrolle. Es iſt nicht möglich ein Bild von ihr zu entwerfen, wenn gleich — nach ſo vielen Jahren — es noch ſo friſch in mir lebt. Die Miſchung von naivem Weſen und feinſtem Welttone gelang ihr ſo vollkommen, wie nur ſelten einer Schauſpielerin, da gewöhnlich die Darſtellerinnen der naiven Rollen ſich nicht in den Formen der feinen Geſellſchaft zu bewegen wiſſen, die ſogenannten Anſtandsdamen aber nur ſelten den Ton der Natürlichkeit, der rührenden Einfalt und der ſchüchternen Grazie treffen können. Sie war den ſie umgebenden Weltleuten gegenüber, bei aller Freiheit, welche ſie ihnen geſtattete, doch ſtets von einem Scheine der Sittlichkeit umgeben, der überaus anziehend war, und ſich in der Scene mit der Frau von Rouſſel ſo ſteigerte, daß dem Auditorium Thränen entlockt wurden.

Niemand vermag wie ſie die hübſchen Melodien zu ſingen, die Himmel ſo lieblich erſonnen. Von großem Effekte war es, wenn ſie — nachdem St. Vel und Eduard zum Duell gegangen waren — Handſchuhe und Leier fordert, Florine ſchilt, und dann in den Geſang ausbricht: „Fort! daß die Leier klinge!“ Dieſes unbedeutende, kleine Liedchen von nur wenigen Worten erhielt einen Beifallſturm, und da war nichts von Trillern, Paſſagen, Coloraturen und Cadenzen. Es war nur Gefühl — es lag der ganze Ausdruck des geängſtigten, liebenden Herzens in

dieſen Tönen — es war eine glühende, offene Menſchenbruſt — Qual und Luſt — Himmel und Hölle — es riß uns zur Bewunderung hin. Wir waren nicht im Theater, wir hörten keine Oper, ſahen keine Schauſpielerin — es war die arme, liebenswürdige, unglückliche Fanchon in ihrem Zimmer, das drei Wände ſchloſſen, und deſſen vierte Wand eingeriſſen war, um uns den Genuß zu gönnen, dies himmliſche Weſen in den intereſſanteſten Verhältniſſen zu belauſchen.

Als Nina in „Wahnſinn aus Liebe,“ war ihr ſtummes, ruhiges Spiel unter dem Baume, wo ſie den Geliebten zu erblicken wähnt, überaus erſchütternd. Nie hat eine Künſtlerin wieder dieſe Wirkung auf mich in dieſer Partie hervorgebracht, ſelbſt als ich das herrliche Ballet ſpäter von großen mimiſchen Tanzkünſtlerinnen in hoher Vollendung ausführen ſah. — Ein Meiſterſtück der Bethmann war ferner die Ophelia. In der Wahnſinnſcene entfaltete ſich ihr eigentlichſter Genius. Das Singen der Volksweiſen, wozu ſie ſelbſt — im Augenblicke der Begeiſterung — die Melodie gefunden haben ſoll, kann wohl ſchwerlich erreicht werden. Hiebei wirkte bei dieſer hochbegabten Künſtlerin ſo vieles zuſammen, da ſie zu den ausgebildetſten Bravourſängerinnen, was man damals darunter verſtand, gehörte, und in ihrer Jugend ſelbſt als Conſtanze in der Entführung excellirt haben ſoll.

Es würde zu weit führen, wollte ich hier auch noch von der Orſina, Phädra, Athalia, Rodogune und den andern Rollen der Bethmann mit dieſer Ausführlichkeit ſprechen. In dieſen durchaus tragiſchen Aufgaben ſtand ſie in der Großartigkeit der Auffaſſung und im rhythmiſchen Ausdrucke der Schröder nach, wenn ſie gleich auch hierin den würdigſten beigezählt werden darf, die unter uns auf dem Cothurn glänzten.

Pythia-Händel.

Es war zu Anfange dieſes Jahrhunderts, zu einer Zeit, da die Welt von den Kriegen Napoleons erſchüttert wurde, als im Norden von Deutſchland eine milde Erſcheinung der Kunſt auftauchte und einen hohen Grad von Aufmerkſamkeit erregte.

Mad. Händel war es, die von der Politik und von den wichtigſten Intereſſen, welche damals die Europäiſche Geſellſchaft beſchäftigte, uns ab- und dem Theater zuwendete. Man ſollte es faſt nicht glauben, und doch war es ſo.

Eine gewöhnliche Schauſpielerin als Dem. Schüler in Berlin hatte ſie zuerſt den Tenoriſt Eunicke, dann den Arzt Meyer geheirathet und nachdem auch dieſe Ehe getrennt worden war, ſich mit dem Stadtarzt Händel in Stettin verbunden; nach deſſen Tode ward der Profeſſor Schütz ihr Gatte, und betrat an ihrer Seite das Theater. Sie hieß nunmehr Händel-Schütz und erlangte unter dieſem Namen ihre höchſte Berühmtheit; Pythia-Händel aber nannte ſie Zacharias Werner in ſeinen Gedichten an ſie, und dieſe Benennung wählte auch ich zur Ueberſchrift. —

Ein finſteres Schauſpielhaus; die kurze Scene ſchwarz ausgeſchlagen; in der Mitte eine kleine Erhöhung auf Stufen; an der einen Seite, auf hohem Fuße, eine durchſchnittene Glocke von Blech, worin ſich eine Menge Wachskerzen befinden, die ihr Licht ſchräg von oben auf die Scene fallen laſſen. Mad. Händel erſcheint in einer einfachen weißen Tunika, die bis auf die Ferſen geht. Eine volle, ſchöne Frauengeſtalt, das Geſicht mit ernſten, wohlausgeprägten Zügen, das dunkle Haar liegt in Flechten antik um den Kopf. Sie ergreift einen weißen Schleier, ſchlingt ihn mit großem Ernſt, mit Feierlichkeit um den Kopf; ſie kniet nieder, legt die ſchönen vollen Arme auf ein kleines Poſtament, die Hände platt ausgebreitet; die Züge nehmen eine ſtarre Unbeweglichkeit an; alles wird ſteinern; es iſt die Sphynx; eine egyptiſche

Sphynx, wie ſie leibt und lebt! nur nicht ſo coloſſal, ſo verwittert, ſo altergrau, ſo erhaben. Es iſt ein ſchönes Weib, in den edelſten Verhältniſſen, die ſich vor uns hinwirft um uns ſo die Ungeheuer der Urwelt darzuſtellen; es iſt ſonderbar: das Merkwürdigſte dabei iſt, wie ſie nur auf den Gedanken dazu gekommen iſt. Die Verirrung geht noch weiter: ſie ſtellt ſich vor uns hin; ſie drängt die Bruſt gewaltſam heraus; ſie erhebt die Arme über den Kopf, als ſollten ſie eine ſchwere Laſt tragen; das Geſicht zeugt deutlich die Anſtrengung; die Augen treten aus ihren Kreiſen, Mund und Wange ziehen ſich herunter, ſie werden röther: eine Karyatide iſt's! Sie verändert die Stellung, jetzt ſo — jetzt ſo — immer andere Karyatiden! Man ſchüttelt den Kopf und wundert ſich. Aber Mad. Händel ſchwebt aus der erzwungenen Stellung einige Schritte vorwärts, mit dem Weſen eines Taſchenſpielers, welcher ausruft „Nur Geſchwindigkeit, keine Hexerei!“ knixt anmuthig und lächelt und wendet ſich zu andern Shawls, zu andern Stellungen. So wandeln wir nun von der Egyptiſchen zur italieniſchen, niederländiſchen und deutſchen Schule. Von den ſtarren weißen Steingebilden gelangen wir zu den bewegteren in Farben prangenden Schöpfungen der Maler. Zuerſt Galathee, die nach und nach zum Leben erwacht, wie ſie den erſten Schritt vom Piedeſtal kaum wagt, und dann mit himmliſchem Ausdrucke dem Künſtler an die Bruſt ſinkt; dann Magdalena, die weltliche, wie ſie ſich mit Koſtbarkeiten ſchmückt, prächtige Caſchemirs um die ſchönen, üppigen Glieder legt, und ſie eben ſo ſchnell wieder von ſich wirft, um noch prächtigere zu wählen; dann wie ſie büßt neben Todtenkopf und Buch; zuletzt die Herrſcherin der Himmel ſelbſt, wie ſie den alten frommen Meiſtern erſchienen, mit dem Knaben am Herzen, dann aufſchwebend zur Glorie, und endlich umgeben von den himmliſchen Chören im vollſten Glanze.

Alles dies wurde mit einer religiöſen Andacht aufgenommen, und wenn gleich das Volk ſich nicht hinzudrängte, ſo trieb dafür die Kunſtkennerei ein abgöttiſches Weſen damit; Sonette erblüheten

und ſchwanden hin um neuen Platz zu machen, und eine ganze Schaar Wiſſender und Eingeweihter drängte ſich um die Meiſterin und machte ihr auf die ſinnigſte Weiſe den Hof.

Daß die Erſcheinung der Künſtlerin im Drama zu den maleriſchen gezählt werden konnte, wird Jeder leicht vermuthen. Das Coſtüm ward immer ſtreng beobachtet. Als Aline hatte ſie nicht weniger als fünf der koſtbarſten Shawls um ſich geſchlungen, gehängt und gewickelt, wie ſie eine golcondaiſche Fürſtin nur in der Wirklichkeit tragen konnte, und als provençale Bäuerin gingen die langen Zöpfe bis auf die Ferſen, während die kurzen Röcke kaum das Knie bedeckten. Als Maria Stuart, die man in der letzten Scene, faſt in einem idealen Geſchmacke, in Gewanden von feinen Spitzengeweben und Perlen zu erblicken gewohnt war, erſchien Mad. Händel-Schütz im Purpurſammt, nach altfränkiſchem Schnitt, mit der Krone auf dem Kopfe, wie man es auf alten Königsbildern ſehen kann. Dieſe Wahrheit ſtörte, dieſer ſteife Putz in grellen Farben that wehe, während die Königin, im weißen zarten Schmucke gleich einer Verklärten erſchienen war. Eben ſo zeigte uns die Künſtlerin als Bianca della Porta die italieniſche Matrone zum erſten Male im mittelalterlichen Hauskleide; dieſe Sucht ging ſo weit, daß ſie oft Rollen übernahm allein in der Abſicht, uns ein Coſtüm vorzuführen, wie die Margaretha, Richard's königliche Freundin bewies, die ſie in der Oper Richard Löwenherz darſtellte, um auf ſtolzem Zelter im breiten Federhute und dem Reitkleide von Sammt vor unſerm überraſchten Blicke zu figuriren.

In allen Rollen jedoch war die großartige Auffaſſung zu bewundern und es fehlte in keiner an ergreifenden Momenten. Mit der Art des Vortrags jedoch mußte man ſich abgefunden haben, um einem ungeſtörten Genuſſe ſich hingeben zu können. Die Declamation war durchaus gemeſſen, oft ſcandirt, eine immer wiederkehrende Melodie, klagend, fragend, fremdartig. Vieles davon iſt auf unſere jetzt noch übliche Art die Verſe zu ſprechen übergegangen.

Mad. Händel-Schütz wurde durch den Beifall, den ſie in Königsberg fand, bewogen, ſich des dortigen verwaisten Kunſttempels anzunehmen und eröffnete ihre Entrepriſe mit der Jungfrau von Orleans, die ſie ſelbſt gab. Es war in früherer Zeit eine ihrer berühmteſten Rollen und deßhalb war es mir intereſſant, ſie mehrmals von ihr darſtellen zu ſehen. Das Myſtiſche, Heroiſche, Begeiſterte hob ſie trefflich darin hervor und ich glaube nicht daß die Jungfrau wohl beſſer darzuſtellen wäre. Mit dem Zuge hatte ſie ſich übrigens alle nur erdenkliche Mühe gegeben, und er war in ſeiner ganzen Anordnung das Produkt ernſtlicher Studien, wobei ſie von mehren Gelehrten theilnehmend unterſtützt worden war.

Das ernſtliche Beſtreben, die Kunſt in ihrer Würde zu erhalten und den Geſchmack des Publikums zu verbeſſern und die gemeine Luſt an theatraliſchen Vorſtellungen in eine edlere zu verwandeln, mußte ihr unbedingt zuerkannt werden. Sie hatte ſich nur in Zeit und Ort verrechnet, um dieſen Plan durchzuſetzen. Königsberg im Jahre 1811, war voll Handel und Schacher, wie ihn der Krieg und die Continentalſperre ihm zugewieſen hatten, und man ließ es ſich nicht träumen, im Theater etwas Anderes als Ruhe von Geſchäften und eine raſche, heitere Unterhaltung zu finden. Man ging ſo weit, alle wohlgemeinte Verſuche der Directrice für Anmaßung zu erklären und ihr geradezu übel zu nehmen. Dies nicht berückſichtigend, ging ſie vielmehr immer weiter, und bereitete ſich ſo eine unvermeidliche Beſchimpfung vor, die ſie plötzlich die Direction niederzulegen zwang.

Noch einige Jahre nach dieſem Vorfalle reiste Mad. Händel-Schütz in der Welt umher um ihre mimiſchen Darſtellungen zu geben, dann zog ſie ſich nach Halle zurück, wo ſie ſich der Geburtshülfe gewidmet haben ſoll und ein ſtilles, eingezogenes Leben im Hauſe ihres Schwiegervaters führte.

Sophie Schröder.

Eine merkwürdige Frau. Beim Theater geboren und erzogen, ſpielte ſie in ihrer Jugend das Donauweibchen, Fanchon, Aline, und andere Dragéwaare des leichtern Singeſpiels. Sie ſoll darin ſehr Anmuthiges geleiſtet haben, obgleich man wohl nicht aus dieſen Leiſtungen ihre ſpätere Größe ahnen konnte. Erſt als ſie in Breslau an die Stelle einer krank gewordenen Schauſpielerin trat, um eine Rolle im Trauerſpiele auszuführen, zeigte ſich ihr großes Talent auf entſchiedene Weiſe und Herr Kapf in Breslau legte damals in einem Gedichte die Prophezeihung nieder, daß ſie einſt die erſte Künſtlerin des Vaterlandes werden würde. In der That ein richtiges Vorherſagungsvermögen, wenn man nicht an eine Schmeichelei, der jungen hübſchen Frau dargebracht, dabei denken mag.

Die früheſte Laufbahn der Künſtlerin war zufällig; ſie reiste viel bei den Theatern des Nordens umher und war bis nach Riga vorgedrungen. Sie war damals unter dem Namen Mad. Stolmers in der Theaterwelt bekannt. Sehr jung hatte ſie dieſe Verbindung geſchloſſen, und noch früher eine andere, aus der ſie einen Sohn gebahr, der nun als Geiſtlicher am Rheine lebt, den als Schriftſteller bekannten Herrn Wilhelm Smets. Später erſt heirathete ſie Schröder, einen jungen Mann, der den Don Juan und ähnliche Partien darſtellte, aber nicht bedeutend darin war.

In Hamburg, wo ſie mit ihrem Gatten lebte, entfaltete ſich zuerſt ihr Genius. Man bewunderte ſie allgemein und ſie wurde dem Vaterlande als eine Künſtlerin erſter Bedeutung genannt. Es iſt bekannt, wie ſie, während noch Davouſt ſein Schreckensſcepter über Hamburg ſchwang, mit der hanſeatiſchen Kokarde an der Bruſt auf dem Theater erſchien und welche Folgen dies für ſie hatte. Ich erwähne dieſes Zuges hier um die Skizze des *muthvoll-kräftigen* Charakters dieſer Frau zu vervollſtändigen.

Sie ging hierauf nach Prag, mit einem kränklichen Manne und fünf Kindern, deren Erziehung und Ernährung ihr allein oblagen. Ihr Augenmerk war auf Wien gerichtet, um ihren künstlerischen Wirkungskreis zu erweitern und sich von drückenden Nahrungssorgen zu befreien. Es gelang ihr, nach ihren mit Enthusiasmus aufgenommenen Gastrollen dort eine feste und glänzende Anstellung zu erhalten. Jetzt hatte sie die Stufe erreicht die ihr gebührte; sie war die erste tragische Künstlerin des Vaterlandes, überall bewundert und angestaunt. Ihre vortheilhafte Stellung wendete sie nun neben der freiern und ungetrübteren Ausübung ihrer Kunst dazu an, ihre Kinder zu erziehen, und man muß ihr zum Ruhme nachsagen, daß sie stets die sorgsamste, zärtlichste Mutter war.

Diese höchst weibliche Eigenschaft des Herzens war es besonders, welche auch den stärksten Kraftäußerungen der Künstlerin immer etwas von Milde beigesellte, und sie nie abschreckend und degoutant erscheinen ließ. Wie denn überhaupt das weiche Gemüth der Künstlerin, Schwärmerei in der Liebe, Kühnheit und Entschlossenheit ihr auch im Leben angehörten, und sich auf ihre Kunstgebilde auf die natürlichste Weise übertrugen. So schuf sie ihre Lady Macbeth, ihre Medea — wir sprechen hier von Grillparzer's — die trotz ihrer schauervollen Großartigkeit nie das Weib verkennen ließen.

Nachdem sie den Gipfel ihres Strebens wohl in der Sappho erreicht hatte, verließ sie plötzlich, im Herunterschreiten von der höchsten Höhe ihrer geistigen Kräfte schon begriffen, das Burgtheater und Wien und begann einen abenteuerlichen Zug nach dem Norden, in Begleitung ihres ältesten Sohnes, den sie theatralische Versuche machen ließ, der aber jetzt davon zurückgekommen, die militärische Laufbahn ergriffen hat. Mitten im unerbittlichen Winter des Nordens, krank mit dem kranken Kinde erreichte sie Moskau und St. Petersburg und kam endlich wieder in Hamburg an, wo sie, gleichsam erfreut über eine fast wunderbare Rettung, *eine lange* Reihe von Gastrollen gab.

Ein Ruf zum Münchener Hoftheater machte dieſen ein Ende. Sie lebte in München einige Jahre, bis ſich für ſie, noch unter der Regierung des vorigen Kaiſers, der ihr ihre Entfernung von Wien huldvoll verzieh, ein Gaſtſpiel am Burgtheater ermitteln ließ. Dieſes hatte ein neues Engagement zur Folge, das ſie nunmehr angetreten und das hoffentlich dem bewegten Leben dieſer Frau bis zu deſſen Ende bleiben wird.

Sophie Schröder iſt nur von mittelmäßigem, faſt kleinem Wuchſe, ihre Geſichtszüge — dies ſagt ſie ſelbſt — waren ſelbſt zur Zeit als ſie die größten Eroberungen machte, nie ſchön. Ihr Auge iſt ausdrucksvoll, wie wäre aber auch ohne das ein großer Schauſpieler zu denken möglich! Keine Schauſpielerin beſitzt die Gabe der maleriſchen Stellungen in ſo hohem Grade wie ſie; ihre erſten Scenen in der Braut von Meſſina ſind eine Reihe academiſcher Attituden, die ſich ungezwungen Eine aus der Anderen entwickeln und vor unſern Blicken vorüberſchweben. Was bei andern, gerühmten Künſtlerinnen wie kaltes berechnendes Studium erſcheint, das ſogenannte Mantelſpiel, erſcheint bei ihr naturgemäß und durchaus harmoniſch. Das Bewunderungswertheſte war ſonſt ihr Organ. Wo ſie es mit allem ihm eigenthümlichen Zauber walten ließ, z. B. als Sappho, war es unwiderſtehlich. Kraft und Schmelz, vom Donner zum Girren, eine Herrlichkeit ohne Gleichen lag darin! Mit ihrer gewaltigen Phantaſie umfaßte ſie das Werk des Dichters, mit ihren gewaltigen Mitteln ſtellte ſie es in's Leben. Ihre Impetuoſität überwältigte Alles, riß aber alles hin. Sie gab nicht Rechenſchaft über ihre Leiſtungen mit kaltem, klügelndem Verſtande; es ward ſo, weil es ihr ſo vorgeſchwebt. Bekam ſie manchmal eine neue Rolle, ſo ſagte ſie: „das iſt Waſſer auf meine Mühle; aus der Rolle läßt ſich was Großes machen!“ — fragte man nach dem Warum und wie? ſo war die Antwort, „das weiß ich nicht auseinanderzuſetzen; aber inwendig ſteht Alles und ſo gebe ich es!“ — Dies iſt die hohe Schule von Gott, wie der mir ſehr werthe Künſtler Coſtenoble in Wien ſich ausdrückt und die geht über alle andern.

Sophie Schröder leiſtet mitunter noch Großes. Ihre Kraft
t noch immer bewundernswerth; in anderer Hinſicht aber muß
e ihre Zuflucht zu Behelfen nehmen, die ihre früheren Vorzüge
ur entfernt ahnen laſſen. So geht's und ſo ging es jedem großen
arſteller, deſſen Triumphe mit den bedeutendſten Naturgaben
i zu naher Verbindung ſtehen, und mit dieſen daher nothwendig
nken müſſen. Sollten die minder Begabten aber deßhalb wohl
ücklicher genannt werden?

Wilhelmine Schröder-Devrient.

Wilhelmine Devrient iſt die älteſte Tochter von Sophie
chröder und Gattin von Carl Devrient, einem Neffen des be-
ihmten Künſtlers dieſes Namens. Ihre berühmte Mutter gab
r die erſten Anleitungen zur Kunſt und ſie betrat an ihrer
and die Bühne als Maria im Blaubart und als Emmeline
der Schweizerfamilie. Wien war electriſirt von der Erſchei-
ung. Das junge, ſchöne Mädchen, ſchlank und blond, das Bild
ner edeln Jungfrau, mit der ſeelenvollen Glockenſtimme, mit
r Glut der hinreißendſten Leidenſchaftlichkeit. Man muß ge-
hen, daß dies ein Verein von Eigenſchaften war, um auch auf
n minder empfängliches Publikum, wie das Wiener, den zauber-
ſteſten Eindruck zu üben. Dieſer ſteigerte ſich zum fanatismo
nn Blaubart die langen blonden Flechten um die Fauſt wik-
lte und das ſchöne Mädchen über die Scene zerrte, und wenn
i ſich dann losriß und mit einem unbeſchreiblichen Ausdruck
n Angſt und Schmerz betend niederſank. Als Emmeline war
r Erfolg eben ſo groß, wenn gleich der Eindruck ſanfterer Art
ar; auch hier wirkte die Perſönlichkeit der jungen Künſtlerin
if zauberiſche Weiſe mit. Die neue Oper von Weber mußte

dazukommen, um ihr ein neues Feld zu eröffnen und ſie mit einem glücklichen Schwunge auf den Gipfel des theatraliſchen Ruhmes zu heben, den Andere, unter weniger begünſtigenden Verhältniſſen, erſt nach langen Jahren mühſam erringen. Weber kam ſelbſt nach Wien um das damals wichtige Wort auszuſprechen: Wilhelmine Schröder ſey die erſte Agathe der Welt und habe Alles übertroffen was er in dieſe Parthie hineingelegt zu haben glaubte.

Ich ſah ſie als ſechszehnjähriges Mädchen darin. Weber dirigirte an jenem Abende, das Haus war zum Erdrücken voll; alle Anweſenden waren voll Freude und Anerkennung und hatten für Alles Kränze des Beifalls in Bereitſchaft: für das Orcheſter, für die Kranzjungfern, für die Jäger, für die Wolfsſchlucht. Aennchen: Dem. Vio, Max: Rösner, Caspar: Forti, dieſe herrlichen Künſtler gingen nicht leer aus, wie ſich jeder leicht denken kann, aber Agathe, Dem. Schröder, erhielt neben dem Meiſter den ſchönſten, gefühlteſten, feurigſten Applaus. Es war ein Abend voll Enthuſiasmus, wie ich ihn in Deutſchland mich nicht erlebt zu haben entſinne.

Das bedeutende Talent das hier erwacht war, konnte nicht lange den Wienern allein gehören, auch andere Städte erfreueten ſich bald deſſelben und ſein Ruhm wurde allgemein. Eine frühe Ehe, die unmöglich glücklich ſeyn konnte, wurde bald gelöst. Die freie Künſtlerin zog nach Paris und London, mehr um ihr Geſangstalent auszubilden, und den eigenen Werth neben den größten Muſtern dieſer Kunſt zu prüfen und zu bewahrheiten, als aus andern Rückſichten.

Als Fidelio war der Triumph vollkommen; ſie erwarb ſich durch dieſe Leiſtung einen europäiſchen Ruf. Im italieniſchen Geſange konnte ſie mit der Malibran und Paſta nicht glücklich wetteifern, wenn gleich ihre unbeſtreitbaren Vorzüge überall Anerkennung finden mußten.

Aber erſt nachdem ſie, nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Paris und London, wieder in Deutſchland auftrat, begannen

ihre größten Triumphe, und ſie verſchafften ihr ohne Widerſpruch den Titel unſerer erſten Sängerin, einer Prima-Donna Deutſchlands. Beſonders glänzte ſie in den Opern Bellini's, deſſen Imogene ich von ihr in Paris darſtellen ſah. Romeo und Norma werden jetzt allgemein für ihre vollendetſten Rollen anerkannt. Ich habe ſie nicht darin geſehen, zweifle aber nicht, daß ſie Studien darin zur Anſchauung bringt, die ſie während ihres Aufenthalts im Auslande zu machen Gelegenheit hatte.

Wilhelmine Schröder-Devrient iſt eine der ausgezeichnetſten Weiber die ich kennen gelernt habe. Sie iſt ganz Gefühl und Leidenſchaft und ſchön, wenn Eine den Namen verdiente. Ich ſpreche hier nicht von der Regelmäßigkeit der Züge, von dem Auge, der Naſe, und ſolchen Einzelnheiten, ich will damit die Vereinigung ſo vieler edeln Eigenſchaften des Körpers und der Seele bezeichnen, und hoffe auf keinen Widerſpruch zu ſtoßen.

Wenn dieſe Frau am Flügel ſaß und den Erlkönig oder Gretchen's Klage vor der mater dolorosa von Schubert ſang, dann mußte man die Pariſer lauſchen und endlich in Ekſtaſe gerathen ſehen. Sie war es die den Franzoſen eine Sehnſucht nach Deutſchland erweckte, mehr als St. Marc-Girardin, L'Herminier und die Vorleſungen des Herrn Savoye, und wer wird ſich dann wohl noch wundern, daß ihretwegen bei den leicht aufflammenden Franzoſen manchmal Kugeln gewechſelt wurden, und ihr Pariſer Lebenslauf eine Kette von Liebeshändeln war, woran die Gefeierte jedoch nur ſelten Theil nahm und oft vom Hader und Streit, vom ſtillen Glück und ſeliger Hoffnung nicht im Entfernteſten eine Kenntniß hatte.

Antoinette Campi.

Sie war in Warschau geboren und vertauschte ihren polnischen Namen gegen den italienischen, indem sie sich mit dem Buffo der Guardasonischen Truppe in Prag, Herrn Campi, verband. Sie hat den größten Theil ihres Lebens in Wien zugebracht und hier neben ihren Kunstleistungen Gesangsunterricht ertheilt. Sie war musterhaft in der alten italienischen Weise zu singen und war Das was man Bravoursängerin zu nennen pflegte; im eigentlichsten Sinne des Worts eine Professorin der Gesangskunst. Im Leben erschien sie anspruchlos und als bei der Aufhebung der deutschen Hofoper in Wien viele der bisherigen Mitglieder derselben ein für allemal mit einer Abfindungssumme entlassen wurden, reichte sie eine rührende Bittschrift ein, worin sie unter Andern ungefähr Folgendes sagte:

„Sie wisse wohl, daß sie nicht mehr im Stande sey mit den neuen Gesangesternen um die Wette zu glänzen, sie betrachte sich aber wie eines jener alterthümlichen Geräthe, die man wohl bei Höfen aufzubewahren pflegt und sie bäte um die Gnade, nur dann und wann noch bei Festlichkeiten singen zu dürfen, um der jüngeren Generation zu zeigen, wie man einst gesungen, und was die Väter an dieser Kunst als schön bewundert haben.“

Mad. Campi sang aber, als sie diese Bitte stellte, noch immer ausgezeichnet und war damals keineswegs als invalid zu betrachten.

Nachdem sie unweigerlich ihre Entlassung erhalten hatte, wandte sie sich nach München. Hier erkrankte sie sogleich nach ihrer Ankunft und starb an einer Hirnentzündung binnen vier Tagen. Ich hatte acht Tage vorher an einem freundlichen Mahle bei ihr in Wien Theil genommen und stand jetzt in München wahrhaft betrübt an ihrem offenen Grabe.

Man sagt, daß der kalte Empfang des damaligen Intendanten des Münchener Hoftheaters, der — wie es schien — nie

von der Sängerin Campi etwas gehört hatte, den ſchmerzlichſten Eindruck auf die ohnehin durch ihre Entlaſſung tief gekränkte Künſtlerin gemacht haben ſoll. Ich wiederhole hier nur ein Gerücht; gewiß aber iſt es, daß ſie den Intendanten verließ um ſich krank aufs Lager zu werfen, das ihr Letztes wurde. Sie hatte die Fünfzig noch nicht erreicht und war Mutter von eilf Kindern.

Nannette Huber.

Einſt die Grazie der Leopoldſtadt. Wie ſehr auch die nach ihr erſchienene Thereſe Krones glänzte, welch' großes Talent dieſe auch entwickelte, in der Grazie mußte ſie der Huber nachſtehen. Die Huber verletzte nie den Anſtand, ſie beſaß einen feinen natürlichen Takt und Alles was eine ächte Künſtlerin auch in einer andern Sphäre auszeichnet.

Die Huber war eine der ſchönſten Frauen, die jemals auf dem Theater erſchienen ſind. Ein außerordentlich weißer Teint, dunkelbraune Haare, ein Veilchen-Augenpaar, und die regelmäſſigſten, weißeſten Zahnreihen, die man ſich denken kann. Rechnet man hiezu einen üppigen Wuchs von mittler Größe, und den liebenswürdigſten Humor mit einem faſt komiſchen Anſtrich natürlicher Schwärmerei gepaart, ſo wird man ſich leicht denken können, daß dieſe Frau unwiderſtehlich war. Auch fehlte es ihr nicht an den glänzendſten Verbindungen und oft umgab ſie ein an's Fabelhafte glänzender Luxus, den ihre Anbeter um ſie verbreiteten.

Die Stücke, worin die Huber ihre Siege errang, ſind jetzt faſt alle von der Bühne verſchwunden; unſere Generation kennt

sie nicht mehr. Das Lustspiel „das abgebrannte Haus“ von Emanuel Schikaneder, gab ihr Gelegenheit, ihr eigenthümlichstes Talent zu entfalten. Sie gab darin die junge kokette Frau eines Schusters, eines alten, stets betrunkenen Kerls. Man erwartet den König in dem Städtchen und sie will ihn um ein Sümmchen bitten, das vom Blitz eingeäscherte Haus wieder aufbauen zu können.

Die groteske Naivetät als sie sich zu diesem Schritte vorbereitet: wie sie sich heimlich mit rothen Rüben schminkt, wie sie auf eine Anrede studirt, Alles das machte die Huber unübertrefflich; dann wie der König ihr jeden Kuß mit einem Ducaten bezahlt, wie sie die Vorzüge des jungen Fürsten gegen ihren Eherrn abwägt, die Hand die jener ihr reichte, gegen die Hände des alten Schuhflickers, und wie sie endlich in die Worte ausbricht:

„Und was mein Mann für einen Bart hat —“

das werden Alle, die es von der Huber sahen und hörten, dem Schönsten beizählen, was sie im natürlichen Spiel auf der Bühne je gesehen und gehört.

Und diese Liebenswürdigkeit wußte sie in alle diese Rollen zu tragen, die durch sie zu etwas Bedeutendem wurden. Nie nahm sie ihre Zuflucht zu Uebertreibungen und Verzerrungen, und wenn sie sich auch ganz dem Ausbruch ihrer Heiterkeit überließ, so war es doch nur stets die liebenswürdigste Persönlichkeit die sie uns zur Anschauung brachte.

Sie war in jeder Hinsicht eine seltene Künstlerin, deren Besitz — wenn sie statt die Wiener Mundart zu sprechen, sich des reinen Deutsch befleißigt haben würde, — jeder Bühne und selbst dem herrlichen Burgtheater ihrer Vaterstadt eine willkommene Bereicherung gewesen wäre.

Madame Pradher.

Heut zu Tage vergeſſen die Mitglieder der komiſchen Oper zu oft, daß dieſe eigentlich aus der italieniſchen Komödie entſtanden iſt, und daß ſie eben ſo gut ſprechen als ſingen ſollten. Daſſelbe müſſen wir freilich von unſern deutſchen Sängern auch klagen; allein unſere Oper iſt auch nicht aus der italieniſchen Komödie entſtanden. Die alten Liebhaber dieſes Genres erinnern ſich noch mit Vergnügen der Damen Favart, Dugazon und St. Aubin, der liebenswürdigen Künſtlerinnen, welche in der Oper ſo gut ſpielten, wie man es im Théâtre français zu ſehen gewohnt iſt. Und auch wir erinnern uns, die Bethmann und die Schröder in „Wahnſinn aus Liebe“ und in der „Aline“ geſehen zu haben. Nach den oben genannten franzöſiſchen Künſtlerinnen erſchienen die Scio, die Lemonnier und die Gavaudan, die ſich würdig ihren Vorgängerinnen anreiheten und die Kunſt der Komödie im Théâtre Feydeau nicht ſinken ließen. Ihnen ſchloß ſich Mlle. More, jetzige Mad. Pradher an, welche im Jahr 1816 die Bühne der komiſchen Oper betrat. Sie hat ſeit dieſer Zeit eine Menge von Rollen neu geſchaffen und ältere immerfort en vogue erhalten, wie z. B. Klara in den beiden Gefangenen und das kleine Rothkäppchen. Bertha im Schnee, Henriette in der Braut, die Wirthin im Ludovic, die Kaiſerin in Lestocq, Peki im ehernen Pferd und Mad. Darbel in der neueſten Oper von Halevy „der Blitz“ waren die Rollen, worin ſie den meiſten Beifall erhielt. Sie entfaltete darin den guten Ton der höheren Komödie, die feinſten Manieren, wobei ihr ein bezauberndes Organ zu Hülfe kam. Wenn gleich Mad. Pradher eine tiefere Empfindung, mehr Kraft und Leidenſchaft in dramatiſchen Situationen zu wünſchen übrig läßt, ſo gewinnt ſie dafür an Grazie, Geſchmack und melodiſchem Ausdruck.

Scribe, der ſo gern wieder die Komödie neben der Oper Platz greifen ſähe, hat ſtets dieſe Künſtlerin in ſeinen Werken

bedacht und nur zu ſeinem Vortheil. Sie wird nicht mit Unrecht die Mars der Oper genannt. Wie es heißt, wird ſich Mad. Pradher von der Bühne zurückziehen, welches ein großer Verluſt für dieſelbe wäre.

Mademoiſelle Falcon.

Sobald als Mad. Damoreau die Oper verlaſſen hatte, empfanden Mad. Doris-Gras und Mlle. Falcon, die früher nie daran gedacht hatten, jener Künſtlerin den Rang einer Prima-Donna ſtreitig zu machen, dennoch einige Luſt, ſich auf den erſten Platz zu ſtellen.

Mlle. Falcon, eine junge und intereſſante actrice-cantatrice, wie es in der Pariſer Kunſtwelt heißt, iſt kein Zögling des Conſervatoires, ſondern hat nur einigen Unterricht von Nourrit erhalten, und erſchien plötzlich auf dem großen Theater der Oper, wie Mlle. Pleſſis auf dem Théâtre français erſchien. So ſchimmern nun dieſe beiden ſchönen Geſtirne mit gleichem Glanze an dem dramatiſchen Horizont.

Obgleich ein wenig zu klein von Geſtalt für die große Opernbühne, erſcheint Mlle. Falcon doch voll Ausdruck. Ihr ſchönes Auge mit den ſtarken Brauen malt eben ſo den Zorn wie den Schmerz. Ihr Geſicht hat den Charakter der verführeriſchen Rebekka aus Ivanhoe. Man könnte ſich einbilden, daß Moſes und die Jüdin durch dieſe ſchöne und melancholiſche Israelitin ihren Componiſten inſpirirt worden ſeyen.

Ungeachtet Roſſini und Mad. Damoreau den wahren Geſang in die Académie de musique eingeführt haben, bemühen ſich dennoch franzöſiſche Feuilletoniſten, wie man die Kritiker *nennt*, ſich in der Erinnerung an die Damen St. Huberti,

Maillard, Branchu, Graſſari und Dabadie zu begeiſtern und den verhaßten und verſpotteten urlo francese wieder einzuführen. Sie begreifen nicht, daß es unmöglich iſt, die Reinheit der Methode und Intonation, die Dehnbarkeit des Athems, die Zartheit der Vocaliſation mit den heftigen Erſchütterungen des Drama zu verbinden und daß alle zu große phyſiſchen Anſtrengungen dem muſikaliſchen Ausdrucke — auf einer lyriſchen Scene wohlverſtanden — nachſtehen ſollen. Mlle. Falcon, die ſich mehr der Tragödie zuwendet, wird von ungeſchickten Lobesſpendern dahin vermocht, mehr nach dem ſceniſchen Effekt, als nach einer guten muſikaliſchen Ausführung zu ſtreben. So z. B. läßt ſie in den friſchen und eleganten franco-auſoniſchen Melodien, welche die Dame im Grafen Ory zu ſingen hat, den feinſten muſikaliſchen Takt vermiſſen, ohne welchen die ſchöne Kunſt des Geſanges ihre Magie und ganze Macht einbüßt. Dieſes behaupten wir nicht als ob Mlle. Falcon nicht tief in ihrer Seele die Muſik empfände, die ſie zu ſingen hat, ſondern weil ihr das Inſtrument, das ihr dabei dient, nicht weich und geübt genug erſcheint, um ihrem feurigen Gefühle ſtets folgen zu können und immer eine gleich reine Intonation zu behaupten.

Die Dilettanti, welche ſtets tragiſche Emotionen in der Oper ſuchen, finden es zwar ſehr ſchön, daß Rachel in den Momenten der Leidenſchaft und Wuth ihre Hände parallel über dem Kopfe erhebt und ſo die Stellung einer Karyatide nachahmt, welche einen Balcon zu tragen hat. Auch applaudiren ſie enthuſiaſtiſch, wenn Valentine in den Hugenotten mit den Händen an den Schläfen ebenmäßig herunterfährt, als wollte ſie ihr Haar glätten, ſo wie man das von Mad. Dorval und andern Heldinnen des modernen Dramas oft genug ſehen kann. Allein die Sängerin beſitzt andere Kräfte, um den Zuſchauer, der hier mehr Zuhörer ſeyn ſoll, hinzureißen; und dies bleibt der Mlle. Falcon wohl zu bedenken.

Wenn die Regelmäßigkeit der Züge, der edle und ſanfte Ausdruck von Melancholie, ihr dramatiſches Bewußtſeyn, ihre

ſtets wahre Pantomime, ihr leidenſchaftlicher, kühner und mächtiger Schritt, das Leben, daß ſie jeder ſceniſchen Situation zu geben weiß, eine Schauſpielerin erſten Ranges aus Mlle. Falcon machen, ſo zeigt der chromatiſche Lauf durch zwei Octaven, den ſie im fünften Akt der Hugenotten macht, bevor ſie den Segen des alten Marcels erhält, daß ſie auch wohl mit der Zeit eine vollendete Sängerin werden kann, wenn ſie ihre Stellung begriffen haben wird, die ihr vorſchreibt, Mozart, Roſſini und Meyerbeer den Herren Guilbert de Pixerecourt und Conſorten vorzuziehen.

Angelika Catalani.

In früheſter Jugend hörte ich einmal die ſechzigjährige Glorie, aus der Zeit des ſiebenjährigen Krieges, die große Mara, in einem Conzerte ſingen. Sie reiſ'te nach Moskau und wollte noch einmal die Einwohner meiner Vaterſtadt für einen Ducaten Entree beglücken. Dieſe Ruinen machten mich ſtaunen, und ich trug die Erinnerung davon Jahre lang mit mir herum, bis ſie dann ſpäter durch eine glänzendere Erſcheinung bedeutend verwiſcht wurden.

Im Jahre 1815 ſaß ich mit vielen preußiſchen, ruſſiſchen, öſterreichiſchen und engliſchen Offizieren und Angeſtellten aller Art vor dem Vorhange der Salle Favart in Paris. Madame Angelika Catalani war aus London herüber gekommen, um die Direktion dieſes Theaters zu übernehmen. Mit ihr war ein junger, hübſcher Tenoriſt, Mr. Comte und ein kräftiger Baſſiſt, Mr. Levaſſeur gekommen, der noch jetzt die Pariſer entzückt, und erſt neuerlich noch den Marcel in den Hugenotten geſchaffen hat.

Die Catalani hatte zuerſt in Rom in Männerrollen großes Aufſehen gemacht. Ich beſitze ein italieniſches Theaterjournal, worin ihrer zuerſt, als eines jugendlichen, viel verſprechenden Talents erwähnt wird. Sie wird wie ein höchſt liebenswürdiger Jüngling dort geſchildert.

Im Jahre 1815 ſah ich ſie als ſchöne Frau. Ihre Erſcheinung war großartig, ſo wie ihre Manier zu ſingen. Sie hatte eine Manier für ſich, à elle, wie die Franzoſen ſich ausdrücken. Sie ſang, wie ich nie zuvor ſingen gehört habe, und wie ich nie wieder ſeitdem ſingen hörte. Manches daran war ſeltſam und nicht der Nachahmung zu empfehlen. Sie ſchleuderte, ſo zu ſagen, die Triller und Coloraturen von ſich, indem ſie den Unterkiefer mit undenkbarer Kraft und Schnelligkeit hin und her warf. Das würde nicht anzuſehen und zu ertragen geweſen ſeyn, wenn ihr Mund minder ſchön geweſen wäre. Der aber war nun eben auch damals undenkbar ſchön zu nennen.

Ihre Stimme war gewaltig. Der Ausdruck iſt hier natürlich. Sie ſang ſo ruhig, ohne alle ſichtbare Anſtrengung, und übertönte — nicht überſchrie — das ganze Orcheſter. So trug ſie God save the King vor und eine Hymne „E viva Luigi,“ auf Ludwig XVIII.

Aber auch das Tändeln ſtand ihr herrlich an. Wie ſang ſie la placida campagna, la biondina in gondoletta. Die Idee, Violinvariationen von Rhode zu ſingen, kam ihr auch zuerſt in den Sinn, und nie hörte ich dieſe Caprice wieder ſo ausführen, die von unſern gewöhnlichen Geſangsautomaten ganz unerträglich nachgepfiffen wird. Damals hörte ich auch das ſanfte Dictirduett aus Figaro und die ſchmelzende Arie des Sextus von dieſer Sängerin. Und wie ein trauerndes Gemüth, wenn es die Veilchen wieder blühen ſieht, wohl an die blauen Augen ſeiner verſtorbenen Geliebten wieder denkt, ſo mußte auch ich, wenn ich ſpäter ſo oft von deutſchen Provinzſängerinnen Mozart vortragen hörte, mit großer Wehmuth an die jugendliche Erſcheinung der großen Catalani zurückdenken.

Im Jahre 1820 hörte ich die Sängerin wieder. Sie erntete großen Beifall in Wien. Man verehrte sie noch immer als Regina del Canto.

Sechs Jahre darauf gab sie ein Concert in Bamberg. Hier war ihr Ruf schon so im Abnehmen, daß man sich nicht mehr hinzudrängte, sie zu hören, und daß sie ohne die Unterstützung des kunstsinnigen Herzogs Wilhelm von Baiern, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, schlechte Geschäfte gemacht haben würde.

Als ich ihr zum letzten Male in Hamburg begegnete, ward es ihr sogar nicht mehr möglich, ein Concert zu Stande zu bringen, so wenig Theilnahme zeigte sich dafür.

Sie selbst sagte mir, daß der Verlust eines großen Theiles ihres Vermögens, bei dem Bankerott eines Londoner Bankhauses, sie allein dazu vermögen könne, ihre Reisen noch für einige Zeit fortzusetzen, um ihren Kindern einen Theil des Verlorenen wieder zu erringen.

Und die Catalani war kaum vierzig Jahre alt, als sie mir dies sagte. Betrachtet man nun, wie schnell das Glück einer Sängerin verschwinden kann, so möge man Dem. Sonntag nicht schelten, daß sie so bald darnach strebte, eine diplomatische Carriere zu ergreifen.

Jetzt lebt die Catalani als Mad. Valabregue auf ihrer Villa bei Florenz, in einem Kreise heißer Verehrer und kunstsinniger Menschen. Sonntags singt sie in ihrer Dorfkirche, und Abends hört man in ihren Salons ächte Musik machen. Der französische Dichter Mery entwirft uns eine begeisterte Schilderung von diesem zauberischen Aufenthalte.

Maria Malibran.

Ich lief die Stufen vom italieniſchen Theater hinab; beim Eingange der erſten Loge ſtand eine junge ſchwarzgekleidete Dame im einfach geſcheitelten Haare, meine Begleiterin freundlich grüſſend. „Es iſt die Malibran,“ flüſterte mir dieſe zu.

Ach! wie mich dieſe Erinnerung jetzt mit Wehmuth erfüllt; da wir noch ſo friſch den Verluſt dieſer herrlichen Frau beklagen. — —

Von dem Leben der Malibran iſt alles Bemerkenswerthe bekannt; die Zeitungen haben es bei ihrem jüngſt erfolgten Tode eine von der andern abgeſchrieben. Man weiß, daß ſie die Tochter des Sängers Garcia war, daß ihr zweiter Mann der Violinſpieler Beriot iſt, daß ſie jung, ſchön, über die Maßen leidenſchaftlich war, eben ſo gern ritt als ſang, Alles, was ſie ergriff, mit großer Genialität trieb, und daß eben dieſem unruhigen, lebhaften Geiſte ihre frühe Auflöſung zuzuſchreiben iſt.

Ihre Erſcheinung auf der Scene war eigenthümlich. Man muß bei dieſen italieniſchen Primadonnen ſtets zweierlei im Auge behalten, zuerſt die Primadonna ſelbſt, dann ihren darzuſtellenden Charakter.

Als Primadonna erſcheinen ſie jederzeit beim erſten Auftreten, in der Sortita, die der Componiſt immer ſchon ſo einrichten muß, das die Sängerin ſich als ſolche zeigen kann. Es iſt dies wie ein reflektirender Monolog einer Schauſpielerin. Man wird es keiner Primadonna zumuthen, daß ſie gleich in der erſten Scene mit einem gewaltigen Ausbruche der Leidenſchaft vor dem Publikum erſcheine. Die Sortita iſt wie der erſte Satz eines Concerts, in dem der Virtuoſe ſeine höchſte Kunſtfertigkeit entfaltet. Was auch noch ſpäter in dem Adagio passionato, in dem Scherzo, im Rondo für Herrlichkeiten von dem Componiſten hineingelegt wurden, der erſte Satz zeigt uns den Virtuoſen in ſeiner eigenthümlichſten Geſtalt.

So auch mit den Primadonnen. Wird im weitern Verfolg die Künſtlerin ganz Desdemona, ganz Roſine, Imogene, Semiramis, beim erſten Auftritt iſt ſie Mad. Malibran, die dem Publikum ihr Compliment macht und von ihm wieder begrüßt ſeyn will.

Jede Künſtlerin hat nun aber für dieſe Intrada eine ſtereotype Manier ſich angeeignet, die mehr oder weniger in allen folgenden Monologen, das heißt großen Arien, wiederkehrt. Bei Mad. Malibran war dies ſo der Fall:

Eine hübſche Frau, das Geſicht ein liebliches Oval, ein großes, ſehr ſprechendes Auge, etwas großer Mund, die Geſtalt zierlich, doch mager, erſcheint vor uns. Ihre Stimme iſt mit einer herrlichen Tiefe begabt und beſitzt darin eine bedeutende Kraft; die Höhe erſcheint dagegen etwas dünn. Die Ausführung iſt bei weitem nicht ſo vollkommen wie bei der Paſta, obgleich ihr Vortrag gleichfalls von den geſchmackvollſten und lieblichſten Verzierungen wimmelt. Beim Singen hält ſie den Kopf ſchief, blinzelt freundlich mit den Augen, zieht den Mund auseinander, daß man alle Zähne zu ſehen bekommt und bei den letzten Tönen einer Cadenz wirft ſie den Kopf herum, welches auch allemal das Ende eines ganzen Stücks begleitet und den Beifall herausfordert. Die Erſcheinung der Malibran war ſtets freundlich und ſelbſt dieſe gerügten Eigenheiten machen, zumal in komiſchen Partien, keinen unangenehmen Eindruck; doch eine kleine Linie weiter, und die vollkommenſte Carrikatur iſt da.

In leidenſchaftlichen Scenen war der Ausdruck der Malibran über die Maßen hinreißend, doch ſtreifte er mitunter an das Groteske. Ihre Kraftanſtrengungen waren ſelbſt ihre glühende Natur überbietend. Im Othello ließ ſie ſich dadurch zu einem beſtändigen Zähnefletſchen verleiten. Ich ſpreche hier von dem unglücklichen Verſuch den ſie in London machte, den eiferſüchtigen Mohren ſelbſt zu ſpielen; ein Verſuch, den ich ſie ein Mal ſpäter in Paris wiederholen ſah.

Wenn ſie Desdemona gab, war ſie jedoch bezaubernd. Bezaubernd ſowohl durch die Kunſt des Geſangs, als durch die Kunſt der Darſtellung.

Im Heitern ſuchte ſie ihresgleichen. Nie habe ich Zerlina ſo geſehen; ihre liebenswürdige Koketterie als Roſina war entzückend; ihre drollige Komik in der Prova d'un Opera Seria, dies Zuſammenſpiel, dies Sichverſtehen mit ihrem liebſten Freunde Lablache, der den Campanone gab, überſtrömte von den freundlichſten Eingaben der Laune.

Im Leben war die Madame Malibran eine freundliche, geiſtreiche Geſellſchafterin, die ſich im weiteſten Kreiſe Freunde zu ſchaffen wußte.

Judith Paſta.

Die Paſta iſt eine der mächtigſten Darſtellerinnen der italieniſchen Oper geweſen und ihr Auftreten in Wien, als ſie von dem Impreſſario Barbaja mit Lablache, David, Ambrogi zum erſten Male dahin gezogen wurde, erregte einen Fanatismo, wie er nur in San Carlo zu denken iſt.

Seitdem hatte ihre Stimme bedeutend abgenommen, und wie ich ſie in Paris im Jahre 1831 ſah und hörte, machte ſie ungefähr folgenden Eindruck auf mich:

Die Paſta, die große Judith Paſta, iſt eine Frau von mittler Größe, hoch in den Vierzigen, mit männlichen Geſichtszügen und einem Gange, den man in Deutſchland unbedingt watſchelnd nennen würde. Sie wirft die Perlen ihres Geſanges ſo recht eigentlich vor das Publikum, welches ſie dankbar aufliest. Sie tändelt mit ihrer Kehle, mit den Noten, mit dem Auditorium. Mit lächelnder Miene beginnt ſie den Geſang, die Schwierigkeiten häufen ſich, ſie wird immer freundlicher, ſie tritt ganz vor an die Lampen und wirft den Kopf leicht in den Nacken, dann neigt

ſie ihn bald auf die eine, bald auf die andere Seite, jetzt ein Ausſtrecken der rechten Hand, mit hinunter gebogenen Fingerſpitzen, nach dem Parterre hin — eine Art von Huldigung — zugleich ein bedeutendes Hinaufziehen der markirten Augenbrauen und ihre Piece iſt geendet. Donnernder Applaus erfolgt, und die Paſta wackelt mit vieler Nonchalance in den Hintergrund, als gälte ihr der Beifall gar nicht und geht nur lächelnd wieder vor, wenn er zu anhaltend iſt, oder ſie wieder zu ſingen anfangen muß. Dieſes iſt Manier, feſtſtehende Manier, wer ſich darüber nicht wegzuſetzen vermag, iſt zu beklagen, denn er wird um den Genuß gebracht. Auch darf man die Paſta nur mehre Male hören, ſo wird man die Manier gewohnt und denkt nicht mehr daran.

Die Stimme dieſer Sängerin iſt in der Mitte etwas umſchleiert, doch in der Höhe ſehr ſchön. Ihre Geläufigkeit, ſo wie der ihr eigenthümliche, geſchmackvolle Vortrag ſind hinreißend. In der Somnambula war ſie ſtets die große Sängerin im Bauerröckchen. Was ſie in dem herrlichen Finale dieſer Oper leiſtete, war jedoch im höchſten Grade ausgezeichnet; in dem Duett mit Rubini iſt ſie unnachahmlich. —

Seitdem hat ſich Signora Giuditta in ihrer herrlichen Villa am Comer-See zur Ruhe geſetzt und wenn man Abends, auf dem lieblichen See dahinſchiffend, holde Töne einer Frauenſtimme vernimmt, ſo ſchreibe man ſie nicht den Niren der Gewäſſer zu, noch weniger den Engländerinnen, welche die Ufer bewohnen und mit ihrem liſpelnden Idiome die Stille beleben, ſondern der herrlichen Künſtlerin, die müde, die glänzenden Parterres zu entzücken, hier horchenden Nymphen und Dryaden ihre Zaubereien zum Beſten giebt.

Mademoiſelle Taglioni.

Maria Taglioni iſt in Stockholm geboren. Ihr Großvater von mütterlicher Seite war Karſtein, Schwedens Talma und noch mehr, denn er war zugleich ein ausgezeichneter Sänger. Der königliche Dichter Guſtav III. liebte ihn ſehr und hatte ihn zu ſeinem Hofſekretär ernannt. Die Tochter dieſes hochgeſtellten Künſtlers hatte den Sicilianer Taglioni geheirathet, der damals erſter Tänzer des königlichen Theaters in Stockholm war, und aus dieſer Ehe wurde die Sylphide geboren, die — wenn wir uns des veralteten Styls bedienen wollen — Terpſichore ſelbſt auf den Knien ſchaukelte.

Mlle. Taglioni debütirte im Jahr 1822 in Wien in einem Ballet ihres Vaters. Ihr Ruf flog durch ganz Deutſchland. Sie erhielt Anträge von Stuttgart und München. Aus dieſer letztern Stadt, wo ſie den größten Enthuſiasmus erregte, reiste ſie nach Frankreich. Hier debütirte ſie den 25. Juli 1827 auf dem Theater der Académie royale in dem Ballette der „Sicilianer.“ Nach ihrem abgelaufenen Urlaub von einem Monat mußte ſie wieder nach Deutſchland zurück und nahm im „Carneval von Venedig“ Abſchied von den Pariſern. Erſt im Jahr 1828 erſchien ſie wieder in Paris in den „Bajaderen.“

Mlle. Goſſelin „la désossée,“ wie ſie Geoffroy, der berühmte Kritiker nannte, die unnachahmliche Mad. Gardel und wie die großen Lichter des Ballets alle heißen, wurden von der Taglioni verdunkelt. Die Preſſe, dieſer wichtige Hebel in Frankreich, kam ihrem graziöſen und herrlichen Talente zu Hülfe und erhob ſie bis zu den Wolken. Gedichte und Blumen von allen Seiten; nie ſah man einen ähnlichen Enthuſiasmus.

Sie ſchuf „die ſchlafende Schöne im Walde,“ „Flora,“ „den zauberiſchen Pas zur Tyrolienne im „Wilhelm Tell,“ „die Sylphyde,“ „Nathalie,“ „den Aufruhr im Serail,“ „Brezilia,“ und

erſt neulich „das Donauweibchen,“ und alle dieſe Parthien erhöhen die Bewunderung, den Fanatismus für die Künſtlerin. Gleich der Sonntag wird ſie Gräfin und verändert ihren Namen; aber für das Publikum bleibt ſie ſtets die graziöſe und decente Taglioni, ein Weſen, das mehr den Lüften als der Erde anzugehören ſcheint, voll Poeſie, ein Schatten, eine Blume die der Zephyr ſchaukelt, ein Ideal, ein nicht zu erklärendes Wunder.

Mlle. Taglioni verbannte die telegraphiſchen und geometriſchen Linien aus den Stellungen, die gezwungenen und manierirten Weiſen der alten Schule; ſie wußte das Theater und den Salon in ihrer Tanzkunſt zu vereinigen. Ein franzöſiſcher Kritiker ſagte ſehr richtig von ihr: ihr Tanz iſt kein Metier, nicht einmal eine Kunſt, ſondern eine Gabe der Natur die ihr eigenthümlich iſt. Die Taglioni zeigt nichts von den mouchetirten Pirouetten, von den Verdrehungen der Hüften und Arme der andern Tänzerinnen, die man ſonſt Grazien benannte; ſie iſt reizend und dieſes Wort drückt Alles aus.

In der Stummen von Portici, nachdem Guarache und Bolero getanzt ſind, kommt ein alter Bauer und bittet um die Erlaubniß, ſeine Tochter auch tanzen zu laſſen. Die Taglioni erſcheint nun und tanzt hinreißend die Napolitaine. Wenn ſie geendet, tanzt ſie zu allen Umſtehenden hin und bettelt um eine kleine Gabe — das muß man geſehen haben, um das Entzücken zu begreifen, das ſich der Zuſchauer bemeiſtert.

Lange

Als eine Erſcheinung aus einer frühern Theaterperiode iſt mir Lang am Wiener Burgtheater ſtets merkwürdig geweſen. Als ich ihn kennen lernte, hatte er bereits das ſiebzigſte Jahr erreicht; ſeine Blüthe fiel mit Brockmann's und Schröder's Meiſterſchaft, mit Iffland's und Beil's erſter Jugend zuſammen. Lang müßte, wenn er jetzt noch lebte, wohl ſchon das neunzigſte Jahr erreicht haben.

Er war ein künſtelnder Künſtler und ſeine Verehrer rechneten ihm beſonders ſein Organ als hohe Schönheit an, was aber eben am Meiſten an der Verkünſtelung litt. Wollte er das Unbedeutendſte, Gewöhnlichſte ſagen, ſo durchlief er nicht ſelten den ganzen Umfang ſeiner Tonleiter. Er fing im tiefen Baß an und endete im höchſten Discant, mit einer nadelfeinen Frageſpitze, die faſt unleidlich war. Eben ſo künſtelte und tüpfelte er ſeine Stellungen aus. Er war ein recht geſchickter Maler und daher wollte er vor allen Dingen das Maleriſche in ſeinen Leiſtungen zur Anſchauung bringen. Sein Mantelſpiel in den römiſchen und griechiſchen Tragödien der Franzoſen des großen Zeitalters, war für einen geſunden, natürlichen Zuſtand nicht zu ertragen, obgleich ſeine ganze Spielweiſe für jene Werke ſich noch am beſten ſchickte.

Neben dieſen Irrthümern, die bloß äußerlich waren, machten ſich jedoch alle jene innern Vorzüge des Geiſtes und Gemüths bemerkbar, die in ſo hohem Grade die ältere Schauſpielerſchule charakteriſirten und wohl zunächſt durch den ſpätern Weimar'ſchen Einfluß ausgelöſcht worden ſind.

Ich sah Lang noch in hohem Alter Essex, Verrina, Theseus, den Patriarchen im Nathan, Peter in den Strelitzen spielen. Als Essex war er in ein glänzend kokettes Theaterkostüm gekleidet. Ein enges Wamms von dunkelblauem Sammt, mit anliegenden Aermeln von Scharlach, das Ganze mit einer Unzahl von kleinen Stahlknöpfen und Stahlperlen verbrämt. Er sagte, dieß sey treu nach einem Bilde jener Zeit. Es war Winter; er stand in einen Pelz gehüllt in der Coulisse und wartete auf sein Stichwort. In sich zusammengesunken, blau vor Kälte, ganz hinfällig stand er da, der alte Mann. Die blonde Lockenperücke contrastirte gewaltig mit den großen mächtigen Thränensäcken unter den erloschenen Augen und ließen das greise Gesicht noch mehr hervortreten. „Armer Essex!“ dachte ich beim Anblick dieser Jammergestalt. Doch plötzlich hebt sich der Greis, streckt sich und läßt den Pelz von den Schultern in die Hände seiner Tochter gleiten, die mit einem wärmenden Getränke dem Vater zur Seite steht. Die Königin hatte die Rede begonnen, die seinem Auftreten unmittelbar vorangeht. Die Züge beleben sich, das Auge gewinnt Feuer; er lächelt freundlich die Umstehenden an.

Bewundernswerth war sein Schritt und seine Haltung, wie er nun unmittelbar hierauf hinaus geht, vor der Königin niederkniet und ihr den Commandostab zu Füßen legt; wie er sich dann erhebt und stolz in den Vordergrund tritt. Niemand hätte da in ihm den Siebzigjährigen vermuthet; nun bot sich Alles der Täuschung willig dar: Schminke, blonde Lockenperücke, koketter Anzug; Alles was früher den Contrast so schmerzlich hervortreten ließ.

Lang hatte an jenem Abende, der Kälte zum Trotze, die seidenen Tricots auf's bloße Bein angezogen, ohne sich des Behelfs zu bedienen, den jüngere Schauspieler oft anzuwenden pflegen. Sein Bein war noch gut geformt, und er sagte mir: das Publikum sey bei ihm gewohnt die lebendige Muskel, nicht todte Watte zu sehen. Dies bilde einen bedeutenden Unterschied.

„Der alte Brockmann,“ sagte mir Lang, „pflegte nie auf das Theater zu gehen, ohne ein Stückchen Bindfaden, etwas

Zwirn, eine Nähnadel und dergleichen zu ſich zu ſtecken, um im Falle ein Band oder ein Knopf riß, in die erſte, beſte Couliſſe zu treten und dem Mangel abzuhelfen.“

Bei den Proben machte der alte Lang den Schauſpielern Bemerkungen, die für weiſe Lehren gelten konnten, und es verdienten für eine ſpätere Zeit aufbewahrt zu werden. Es war dieſen alten Herren viel mehr Ernſt um die Sache, auch waren ſie von einem edlern Stolze beſeelt als die jetzige Künſtlerwelt.

Damals lebten Männer wie Lang und Ziegler bei dem Burgtheater in Wien, die von dem fünfzigjährigen Klingmann, wie von einem naſeweiſen, neuerungsſüchtigen Burſchen ſprachen.

Goldene Zeit der Einfalt und wahren Kunſt! damals rächten ſich die Schauſpieler dafür, daß die Geſellſchaft ſie in den Bann gethan hatte, dadurch, daß ſie ſich der Geſellſchaft gegenüber mit einem unmäßigen Stolze wappneten.

Lang ſpielte in einer Provinzſtadt. Der Adel hatte dort ein prächtiges Carouſſel veranſtaltet. Lang macht eine elegante Toilette und begibt ſich ohne Billet, ohne Einladung auf den Weg, um der Feſtlichkeit beizuwohnen. Die natürliche Folge war, daß er an der Thür zurückgewieſen wurde. „Ich bin der Hofſchauſpieler Lang aus Wien!“ — Hilft nichts, nur das Billet verſchafft Einlaß, nicht der Name. „In Wien würde der alte Lang von keinem Hoffeſte zurückgewieſen,“ — brummte der erzürnte Künſtler. Ich ſehe die Verlegenheit, eile hinzu um ihn zu beruhigen und mache mich anheiſchig, einen der Kavaliere herbeizurufen, denen die Anordnung des Feſtes oblag. Der Kavalier kommt, aber Lang will nichts von ihm wiſſen, kehrt uns den Rücken und verläßt brummend das Haus. —

Ludwig Devrient.

Ich ſtand einſt einem unbekannten Manne gegenüber, der auf den erſten Blick den wunderbarſten Eindruck auf mich machte. Solche Augen habe ich nie wieder geſehen. Der Mann war Ludwig Devrient. In ſeinen Augen lag etwas Dämoniſches, das uns feſſelte, von dem wir uns nicht losmachen konnten. Jemand ging einmal ſeiner ſchönen Zähne wegen zum Theater, mit größerm Rechte konnte Meiſter Ludwig ſeiner Augen wegen dieſe Laufbahn erwählen.

Er war der Sohn eines begüterten Kaufmanns in Berlin und lief aus unüberwindlichem Hang der Bühne zu. Bei ſeinem erſten Debüt ſoll er aus Ungeſchicklichkeit auf dem Theater hingefallen ſeyn; der Director wollte verzweifeln und ſagte: „aus dem Menſchen wird ſein Lebtag nichts werden.“ Aber ſolche weiſe Thebaner irren zum Glück manchmal. Aus Devrient wurde viel, wie Jedermann weiß, nur zum Unglück kein alter Mann. Er ſtarb mit 49 Jahren, nachdem die letzten ſeines Lebens ihm von ſeinen geiſtigen wie körperlichen Kräften ſo viel geraubt hatten, daß nur der Schatten ſeiner frühern Größe geblieben war.

Devrient war wie jeder andre Menſch als Kind geboren; was aber nicht jedem Menſchen zu arriviren pflegt: er war ein Kind bis zu ſeinem Tode geblieben. Wie ſich ein großer Künſtler im Leben aufzuführen habe, was ein guter Hausvater thun müſſe, wie man das Seine zu Rathe halte, ſey es nun Kraft, Geſundheit, Geld, dies Alles hat er nie begriffen. Wie oft ſeine Schulden von der Großmuth ſeines Königs auch getilgt worden waren, immer von Neuem wuchſen ſie ihm wieder über den Kopf; wie drohend ihn auch ſchon plötzliche Erkrankungen betroffen hatten, immer von Neuem ſetzte er ſich ihren Anfällen durch ſein höchſt ungeregeltes Leben aus. Man ſagte: es iſt Schade um ihn! aber das war nicht das Rechte; wäre Devrient

im Leben anders gewesen, so hätte er uns nie der Künstler Devrient, wie er war, werden können.

In Breslau war vielleicht der Culminationspunkt seiner Kunst, wenn er gleich erst später, als er nach Iffland's Tode nach Berlin berufen wurde, die höchste Stufe des Ruhmes beschreiten durfte. In Breslau, wo er den Franz Moor und den Rochus Pumpernickel, den König Lear und den Schneider in den Schwestern von Prag gab; dort wo das übersprudelnde Genie nach Allem griff, was sich ihm darbot und es mit seiner ursprünglichen Kraft zum Außerordentlichen umschuf.

Im Jahr 1808 schlug der Name Devrient zuerst an mein Ohr; die Breslauer vergötterten schon damals einen jungen Künstler, der so hieß, aber Niemand wollte daran glauben daß sie wirklich solch ein Licht besäßen; die Folge sollte uns Alle eines Bessern belehren. Wer Devrient kennen lernen wollte, mußte Schall über ihn sprechen hören. Carl Schall, selbst originell, der sicher keinem Theaterfreund unbekannt geblieben seyn kann.

Alle Schwankungen des jugendlichen Herzens, alle Poesie seiner ersten Liebe, seine an Wahnsinn gränzende Eifersucht, seine Thränen, seinen Gram, seine wieder erwachende Liebe, sein Glück! Armer Devrient! Und dabei stets eine Laune, eine Verve, eine tolle Komik, wie sie kein Mensch bis dahin gesehen, noch jemals wieder sehen wird.

Rochus Pumpernickel wurde gegeben. Devrient erschien erst spät auf dem Theater und zum Schrecken Aller im höchsten Grade betrunken. Die Scene war da, wo er den Klepper besteigen und hinaus reiten sollte. Man hob ihn hinauf, aber lallend und lachend fiel er stets wieder herab; rechts hob man ihn, links lag er wieder unten. Die Verzweiflung wuchs; die Gassenjungen sammelten sich bereits, und das Orchester stimmte das berühmteste der Ritornelle an. Diese Töne schlugen zauberhaft an Devrients Ohr; man versuchte es noch einmal ihn auf den Gaul zu heben; diesmal klammerte er sich verzweiflungsvoll an; ein Schlag mit der Gerte und das Thier stand mitten auf der Scene. Der Jubel der Gassenjungen wuchs und Devrient begann seine

Rolle so zu spielen, daß Niemand eine Spur des Rausches an ihm wahrgenommen hätte, der noch vor wenig Minuten ihn fast des Verstandes beraubte.

Sonnabends lag Devrient auf seinem Sopha; Fechner, der wackere Theaterdiener, bringt die Gage, die des Cassiers Sorgfalt in blanke Thaler umgesetzt hat. Es war eine ziemliche Menge von Thalern die Devrient damals für sich und seine Frau wöchentlich aus der Theaterkasse bezog. Fechner will zählen; Devrient spricht aber kurz: „Nur dort in den Ofen!“ und Jener öffnet die eiserne Ofenthür und legt die Thaler ruhig hinein. Devrient denkt nicht weiter daran und schlummert ein wenig. Ein Geräusch erweckt ihn. Es ist einer von den alten Bettlern, die ihn gewöhnlich Sonnabends heimzusuchen pflegen, um am Gagetage ein kleines Almosen von seinem Ueberflusse zu erhalten. Devrient hat nichts bei sich und ist ungehalten den Mann fortschicken zu müssen; da fällt ihm die so eben erhaltene Gage ein: „Macht nur die Ofenthür dort auf,“ ruft er, „und nehmt Euch etwas von dem Gelde!“ Der Bettler thut wie ihm geboten wird; aber er zögert, da er die großen Stücke erblickt, zuzugreifen. „Nehmt nur, guter Alter!“ tönt die zweite Aufforderung, und nun nimmt der bescheidene Bettler einen Thaler und entfernt sich. So geschieht es mit den folgenden Bettlern und als die Frau nach Hause kommt, bemerkt sie mit Schrecken das bedeutende Deficit und erschrickt noch mehr als sie die Ursache vernimmt, da sie an ihres Mannes Verstand zu zweifeln anfängt.

So war Devrient als Mensch.

Als Künstler gränzten seine Leistungen oft an's Wunderbare. Man kann sich keinen Begriff davon machen, wenn man sie nicht selbst von ihm gesehen, denn das was Andere für seine Nachahmung verkaufen, ist Carricatur, nichts weiter. Waren seine Nerven oft so stark crispirt, daß seine Handknöchel sich krumm bogen, und seine Gesichtsmuskeln sich dabei verzerrten, so machen sie ihm dies wohl nach, aber der magnetische Rapport fehlt — und warum sollte ich es nicht geradezu so nennen — worin der große Künstler sein Auditorium zu sich zu setzen vermag.

Daſſelbe iſt bei Paganini und ſeinen Nachahmern der Fall; dieſe wirken widerlich, während er Alles entzückt.

Kleine, vom Dichter wenig bedachte und ausgeführte Rollen, waren ſein höchſter Triumph; zu großen, breit angelegten Gemälden war dieſe Irrlichtnatur nicht angemeſſen. In ſolchen gelangen eben auch nur Momente die im Halbſchatten lagen; Devrient war ein Rembrand; durch den Lichtpunkt, den er grell aufſetzte, ließ er errathen was im tiefſten, verfinſterten Schatten verborgen lag, und dies war im Stande eine haarſträubende Wirkung zu machen. An dem eigentlich frazzenhaften hat er ſich nie verſucht; allein oft wurde das, was er gab, frazzenhaft, ohne daß er es wollte. Die Phantaſien ſeines Buſenfreundes Hoffmann ſpiegelten ſich in ſeinen Leiſtungen ab, und er müßte vor einem Pariſer Publicum den ungeheuerſten Triumph erlebt haben, die bei ihrer Unkenntniß geglaubt haben würden, durch ihn die Hirngeſpinnſte Hoffmanns in jeder Rolle verwirklicht zu ſehen.

Einige Rollen mißlangen ihm gänzlich: ſo Don Gutierre; Andere werden ihm von einer gewiſſen Seite zum Vorwurf gemacht: wie Fallſtaff. Er gab ihn ſchmutzig, unfläthig, gemein, heißt es: der Prinz würde ſich mit dieſem Burſchen nicht befaſſen. Aber man mußte herzlich über Devrient lachen, der ſich mit dem tollſten Humor wie ein volles Faß über die Scene kugelte.

Manchmal fiel er in anſtrengenden Rollen auf der Scene nieder und war nicht vermögend zu Ende zu ſpielen, dann aber erholte er ſich auch ſchnell wieder und erſchien im nächſten Akte, als wenn nichts vorgefallen wäre. Dieſe Zufälle waren nervös; er lag ausgeſtreckt, ſeine Bruſt athmete ſchwer und die Finger zupften und hüpften, wie beim Flockenhaſchen der Sterbenden. Dabei hatte ihn der Verſtand nicht verlaſſen, und er ſprach in abgeriſſenen Sätzen mit ſeiner Umgebung.

Ludwig Devrient war vielleicht die originellſte Erſcheinung welche nicht nur das deutſche Theater, ſondern das Theater aller Völker und Zeiten aufzuweiſen hatte.

Anton Schwarz.

Aus meiner Kindheit ſchwebt ein Bild in dieſe Reihe, das trotz jener roſenfarbenen Zeit von einer trüben Tinte umfloſſen iſt. Wir Königsberger, vor fünf und zwanzig Jahren, wußten nichts Größeres in Sachen der Schauſpielkunſt, als Anton Schwarz, wir ſchwuren bei ihm, wenn es galt über Künſtler-Fähigkeiten zu urtheilen.

Anton Schwarz war ein Mann mittler Größe mit einem feinen Geſichte; ſein Organ war dumpf und naſentönig; er ſprach ſtets wie mit aufeinander gepreßten Zähnen; ſein Dialect war höchſt ſeltſam, mit ſchwäbiſchem Anklang, aber durch die Bemühung, die er ſich gab, dieſen zu verwiſchen, ganz fremdartig für jedes Ohr. Trotz dieſer Mängel war ſeine Darſtellung ſo wahr und dadurch ſo groß, daß ihm alle Herzen gehörten, ſo oft er ſie wollte. Kein Menſch ſtieß ſich an die Unvollkommenheiten ſeines Vortrags. Das war die Macht der Schauſpielkunſt von ehemals!

Schwarz war aber nicht nur ein großer Schauſpieler, ſondern er war auch noch dazu ein wahrhaft großer Theaterdirector, der in Schröders Schule dieſe Kunſt ſtudirt hatte. Der verſtand es die Stücke in die Scene zu ſetzen; Alles was ich ſpäter in dieſer Art geſehen, erreicht den Eindruck nie, den ich damals empfing. Ich ſpreche hier natürlich nicht von ſolchen ungeheuerlichen Spektakeln wie ſie die Theater an der Wien und am Iſarthor mir zu ſchauen Gelegenheit gaben; davon war auf der Königsberger Bühne damals nichts zu finden. Aber Fanchon mußte man ſehen, wie Schwarz dieſe Oper in die Scene gehen ließ! Wie ich junge Regiſſeure dabei im Geiſte mitleidig lächeln ſehe, die es nicht begreifen können, daß ein Stück wie Fanchon auf eine beſondere Weiſe in die Scene geſetzt werden kann. Es iſt mir leid, dieſes Thema hier nicht ausgedehnter behandeln zu können

und ich füge nur hinzu, daß es mich noch in der Seele freut, wenn ich mich in jene Zeit zurückträume, wo wir die Blicke in das höchſt elegante Innere der Wohnung des berühmten Leiermädchens warfen, und bei allem Glanz, bei aller Pracht, einen Abandon fanden, einen eleganten Scherz, dem die vornehmen Perſonen ſich hier hinzugeben erlaubten und über welche die liebenswürdige und zartfühlende Fanchon großmüthig hinwegſah.

Im Tell und in Salomo's Urtheil zeigte jedoch Schwarz auch, daß er es verſtand, großartige Schauſpiele zu arrangiren.

Er ſelbſt wußte — das ächte Merkmal befähigter Directoren — bis dahin unbekannte Talente an's Licht zu ziehen und vortheilhaft zu beſchäftigen, und leuchtete Allen dann als Muſter im Wahren und Aechten vor.

Sein Vater im „Brief aus Cadix;“ ſein Maler Cerberti in den „beiden Füchſen“ ſein Odoardo Galotti, Oberförſter, Muſikant Müller, Regulus waren herrliche Leiſtungen.

Nachdem er zweimal in Königsberg geweſen und dem dortigen Theater jedesmal einen bedeutenden Aufſchwung gegeben hatte, verließ er dieſen Ort um nicht wieder hinzukommen. Er hatte ſich nach Hamburg gewendet, dem er ſchon früher angehörte, um dort den Reſt ſeiner Tage zuzubringen.

Viele Jahre waren ſeitdem vergangen, als ich eines Tages in Hamburg vor dem Landhauſe eines Freundes ſitzend, einen alten Mann, in gebückter Stellung, an der Straße beſchwerlich ſich hinſchleppen ſah. Er war überaus abgemagert und die Kleider hingen ihm auf dem Leibe. Dieſe Mitleidsgeſtalt hatte der Gram aus Schwarz gemacht, den ich zuletzt als rüſtigen Mann, mit dunkelm Haare geſehen. Er war ſehr harthörig geworden und dieſes, verbunden mit ſeiner geſchwächten Bruſt und der Lähmung des einen Fußes, hatte ſeine Penſionirung herbeigeführt. Man war ſo zart geweſen ihm dabei zu bemerken, daß die Größe des neuen Schauſpielhauſes, das ſo eben in Hamburg eröffnet worden war, ſeiner Verſtändlichkeit von der Bühne herab Eintrag thun würde, und gedachte dabei ſeiner anderen Mängel

und Gebrechen mit keiner Sylbe. Die ihm zukommende Penſion von dreihundert Thalern erhöheten die Directoren des Hamburger Stadttheaters aus eigenen Mitteln auf Achthundert und verſprachen ihm, dieſe drei Jahre hindurch auszuzahlen, dann aber behielten ſie ſich das Recht vor, es bei den normalmäßigen dreihundert bewenden zu laſſen. Dem armen Schwarz mußte es ſehr weh thun von ſeines Gleichen Almoſen anzunehmen. Auch ſcheuchte ihn das in ſich zurück und er haßte das Theater wie es jetzt war, und die Schauſpielkunſt wie ſie jetzt getrieben wurde. Nur ſehr ſelten, und dann nur um irgend einer alten Erinnerung nachzuhangen, beſuchte er das Theater.

Obgleich mir ſein menſchenfeindlicher Tic geſchildert wurde, beſchloß ich es doch mich ihm zu nähern. Ich hoffte ihn lebhaft an Königsberg zu erinnern, und auf dieſe Weiſe ſein Gemüth aufzuheitern. Und in der That dies gelang mir. Ich ſprach ihm von jenen Tagen ſeiner Siege und er lächelte ſchmerzhaft, „Das ſey nun vorbei!“ ſeufzte er. Ich aber hörte ſeine Stimme, ſeine Art zu ſprechen, und nun fand ich in den abgelebten Zügen den Mann wieder, den ich ſuchte, und den ich wahrlich eben ſo innig verehrte als bedauerte.

In jedem Frühjahr zog er auf das Land, in jedem Herbſte in die Stadt zurück und immer glaubte er, daß es das letzte Mal ſeyn würde; immer ſagte er: Jetzt werden ſie mich wohl von da hinaustragen.“ Allein er täuſchte ſich und es war ihm vergönnt, noch einige Jahre dieſen Wechſel vorzunehmen, und unter Schmerzen ein Pflanzenleben zu führen. Der Dichter Maltitz, gleich mir ein Königsberger und ſein großer Verehrer, brachte viel Zeit bei ihm zu, um ihm ſeine letzten Augenblicke nach Kräften zu erheitern. Die ältern Hamburger Theaterfreunde ſprachen noch mit Entzücken von ſeinen Leiſtungen, aber das Publikum hatte ihn vergeſſen und wer den alten, kranken Greis noch kannte, näherte ſich ihm nicht, ſeinen ſtörriſchen Unmuth fürchtend.

So war er denn endlich zum letzten Mal in die Stadt gezogen. Die drei Jahre der Penſionserhöhung waren auch um,

und die ſchmale Zeit der dreihundert Thaler nahm ihren Anfang. Eines Morgens, nach einer ſchmerzvoll durchwachten Nacht, läßt er den zweiten Director des Stadttheaters, Herrn Lebrün, zu ſich rufen: „um nicht ſo allein zu ſterben!“ — Als Lebrün gekommen war, hauchte er den letzten Seufzer aus.

Seiner Leiche folgten alle Künſtler und Angeſtellten des Theaters. Aber kein Lied, keine Rede erſchallte an ſeinem offenen Grabe.

Maltitz ließ einige gefühlvolle Verſe in eine Zeitſchrift einrücken.

Zur Unterſcheidung von ſeinen Namensvettern beim Theater, wurde er aber wohl manchmal der große Schwarz genannt.

Er hatte einſt eine ſchöne Frau, die ihn verließ; auch Söhne hatte er, die fern von ihm lebten. Durch ſeine Sparſamkeit konnte er ihnen ein kleines Capital hinterlaſſen. Seine Frau friſtete ihre Tage im Elend und büßte ſchwer den Fehltritt ihrer Jugend, der zuerſt das Lebensglück ihres Gatten geſtürzt hatte.

Ferdinand Eßlair.

Eine Biographie dieſes Künſtlers führt Eſſek in Slavonien als ſeinen Geburtsort an und nennt ſeinen wirklichen Familiennamen von Khevenhüller. Ich habe darüber keine nähere Erkundigung eingezogen.

Eßlairs Jugend fiel noch in eine Zeit, da die Theater ganz anders als heutzutage organiſirt waren. Er mußte viel wandern und hat deßhalb viel an ſeinen Augen vorüberſtreichen ſehen.

Nachdem er Nürnberg verlaſſen und in Stuttgart eine Anſtellung gefunden hatte, fing ſein Name an durch Deutſchland zu tönen. Selbſt am fernſten Geſtade der Oſtſee, weiter als die

deutſche Zunge reicht, wo die fiſchfreſſenden Kuren und Letten wohnen, ging die Sage von der fabelhaften, mit Nägeln beſchlagenen Art, worauf ſich der heroiſche Karl Moor am Neckargeſtade ſtützte.

Eßlair iſt mit ſeltenen Gaben von der Natur ausgeſtattet. Eine hohe Heldengeſtalt, eine Löwenſtimme, das ſind keine zu verwerfenden Geſchenke, wenn man ſich dem Theater widmen will. Eßlair's Erſcheinung iſt edel, großartig, würdevoll. Dies iſt ſie noch jetzt, wo bereits das Alter und ein mannichfach zerarbeitetes Leben an jenen Vorzügen ſtark zu nagen und zu rütteln begonnen haben.

Mehr als je ein anderer Schauſpieler von ſo großem Rufe war Eßlair darauf hingewieſen, ſeinem innern Inſtinkte allein zu folgen; aber eine unerklärliche Manie Das zu durchdringen, was ihm ſeiner ganzen Natur nach undurchdringlich bleiben mußte, führte ſein Talent auf Abwege, wodurch die bedauerlichſten Reſultate zu Tage gefördert und die ſchönſten Ergüſſe eines angeborenen Talents vereitelt wurden.

So begnügte ſich Ferdinand Eßlair nicht damit im Theſeus den Halbgott darzuſtellen, der er ja ſelbſt von Natur war, und der ihm darum ſo leicht werden mußte, ſondern er ſetzte ſich mit philiſtröſer Ausdauer darüber hin, um über den Charakter nachzudenken und darum trat er ſo unbegreiflich ſchläfrig im Anfange auf, und ſein Theſeus wurde ein Räthſel ſtatt einer Löſung.

Im Vortrage ließ Eßlair zwar eine Manier vorherrſchen, aber eine Manier die ihm wohl anſtand; eine Manier, die nach ſeinem Wuchſe zugeſchnitten war, d. h. edel und groß. Nichts war daran gut bürgerlich, oder ſentimental. So gab er ſeinen Beliſar, eine ſeiner trefflichſten Rollen. Wie er ſich den Kopf vor dem Senate verhüllt, als ſeine Gattin gegen ihn die Klage erhebt! Wie er als nackter Bettler daſteht, in die Welt hinausgeſtoßen, von ſeiner Tochter geführt! Wahrlich, wer den großen Künſtler ſo begriffen, um ihm dieſe Rolle zu ſchreiben, muß ein *dramatiſcher* Dichter par excellence ſeyn; und Beliſar wird

daher trotz aller Mängel welche die geschlechtlose Kritik daran ausſetzte, doch immer eine bedeutende Erſcheinung in der dramatiſchen Wüſte der letzten Jahre bleiben.

Rechten wir auch hier mit dem greiſen Künſtler nicht weiter, daß er ſo und nicht anders ſeine Kunſt geübt. Er tritt ab von der Bühne und uns bleibt das Bedauern, denn Keiner iſt da der Eßlair's hohe Naturgaben in dem Maße beſäße, wie er, um Halbgötter und Helden uns Pygmäen im lebendigen Abbild zu zeigen.

Heurteur.

Dieſer Künſtler war von der Natur mit den ſchönſten Mitteln ausgeſtattet worden, und es gab eine Zeit, wo er der Abgott der Wiener war.

Damals ſpielte das Theater an der Wien das große Drama, wie man es jetzt an der Porte St. Martin in Paris findet nur unter veränderten Modificationen, und ein Verein bedeutender Kräfte war dazu vereinigt den beliebten Werken Leben zu ertheilen. Heurteur und Küſtner ſtanden obenan. Jener als Held, dieſer als Intrigant. Jener wurde ſeiner Vorzüge wegen bei dem Burgtheater angeſtellt, dieſer erſchoß ſich, weil er einen auf ſich ruhenden Verdacht nicht zu ertragen vermochte. Dies geſchah im Jahre 1821.

Heurteur war der erſte Jaromir, in des viel verſprechenden Grillparzers Ahnfrau. Ich erinnere mich nicht, jemals ſo wildes Feuer, ſo ſchöne Kraft bewundert zu haben. Seine Scenen im zweiten Akte, wo ihn die Furien im Hauſe ſeines Vaters, während der Nacht vom Lager jagen, erregten Staunen und ergriffen wnnderbar. Sein Guelfo in Klinger's Zwillingen *läßt ſich dieſer Leiſtung* an die Seite ſetzen. Namentlich war die

ſogenannte Spiegelſcene von höchſter Wirkung. Die Rolle des Guelfo verlangt ſo große Kraftanſtrengung, daß in früheren Zeiten des deutſchen Theaters nur ſehr Wenige fähig waren, ſie gehörig durchzuführen. Der berühmte Czechtizki wurde mir ſtets als einer genannt, der darin excellirte. Aber Czechtizki ſoll eben auch ein auf merkwürdige Weiſe bevorzugter Menſch geweſen ſeyn.

Heurteur iſt von mäßiger Größe, breitſchulterig, ein ſchön gewachſener Mann. Der Kopf ſteht im angemeſſenſten Verhältniß zu ſeinem Körper, was z. B. bei Eßlair nicht der Fall war, deſſen Kopf für die mächtige Körperlänge zu klein erſchien. Das Geſicht Heurteur's war in ſeiner Jugend männlich ſchön und des belebteſten Ausdrucks fähig. Namentlich ſtand ihm der Zorn vorzüglich. Sein Organ war voll, ſtark und von großem Umfang. Er konnte den alten Lang trefflich copiren, und wie er dieſes ſpäter zum Scherze that, ſo verdankte er bei ſeinen erſten Debuts dieſer Gabe die Gunſt des Publikums, die ihren Liebling in verjüngter Geſtalt wieder vor ſich auferſtehen zu ſehen glaubte.

Im Leben war Heurteur ſtets ein ruhiger, friedlich-ſtiller Bürger, von den einfachſten Sitten, und man ſah ihm nie etwas von jener Genialität an, die er auf der Bühne entwickelte. Trotz der Anforderungen die in dem glänzenden Wien an den Künſtler en vogue auch im Aeußern gemacht werden, erſchien Heurteur ſtets in ſo einfachen Kleidern und ſo fern der Mode gehalten, daß man ſich darüber mit Recht verwunderte. Dann aber erſchien er nicht als Repräſentant des Künſtlers der den Jaromir, den Guelfo, den Otto von Wittelsbach ſo treu und wahr darſtellte, ſondern als wohlhabender Bürger von Wien und Inhaber einer Badeanſtalt an der Donau, die abgeſehen von dem Gehalte des Hofſchauſpielers, wohl auch ihren Mann gut nährte.

Dieſe ſichere bürgerliche Stellung im Leben macht einen andern Eindruck als eine lebenslängliche Anſtellung, und zeigt ſich auch anders in ihren Aeußerungen. Heurteur erlangte dadurch ein Aplomb, ein Etwas, was ich nur in ſolchem Grade bei einigen franzöſiſchen Schauſpielern wiedergefunden habe.

In seinem jetzigen Wirkungskreise, den ihm das stolze Burgtheater eingeräumt hat, spielt Heurteur kräftige Greise; in großen, tragischen Rollen sieht man ihn nur noch selten; er alternirte mit Anschütz im Lear u. s. w. Der größte Reiz bestand sonst in seiner Erscheinung und in seinem Donner-Organ; es ist schade, daß die Zeit so schnell solche Vorzüge aufreibt. Noch sind es wohl nicht mehr als fünfzehn Jahre, daß ich ihn mit ganz Wien bewunderte! —

Friedrich Ludwig Schmidt.

Herr Schmidt hat als Director des Hamburger Theaters einen bedeutenden Namen gewonnen. Er wird auch als Darsteller gepriesen.

In seiner Jugend war Herr Schmidt ein hübscher Mann mit einem feinen Gesichte, der das Glück hatte zeitig genug nach Hamburg zu kommen, dort noch Schröders nähere Bekanntschaft zu machen, und von diesem zur Mitdirection des Stadttheaters empfohlen zu werden. Herr Schmidt ist ein geborener Hannoveraner, war zuerst in Magdeburg angestellt, und hat außer diesen Städten und Hamburg, wenig von der übrigen Welt gesehen. Kant sagte: „Wer das Glück hat in einer großen Handelsstadt zu leben, kann das Reisen entbehren, weil alles Merkwürdige fremder Menschen, Sitten und Gebräuche doch nach und nach an seinem Auge vorüberzieht.“ Herr Schmidt kann sich damit trösten, denn er verbrachte den größten und wichtigsten Theil seines Lebens in Hamburg und hat dort merkwürdige Epochen erlebt, und nächst einem großen Stücke der neuesten Weltgeschichte auch andere erhebliche und unerhebliche Dinge genug an sich vorüberwandeln sehen.

Herr Schmidt iſt ein unterſetzter, breitſchulteriger Mann; ſein feines Geſicht iſt jetzt nicht wirkſam mehr auf der Bühne; früher als die Augen feuriger, die Wangen voller geweſen ſeyn mögen, mochte auch dieſer eng zuſammengekniffene Mund, dieſe zierliche Naſe eher am Platze geweſen ſeyn. Was er nun je zuweilen vornimmt, um durch ſchief aufgeklebte buſchige Brauen und aufgeſetzte Naſen von Baumwolle oder Pappendeckel ſeiner Phyſiognomie mehr Bedeutung zu verleihen, bezieht ſich auf ſeine eigene Theorie, kann aber von mir nicht als beſonders wirkſam anerkannt werden und nur höchſtens als Uebertreibung gelten. Er ſelbſt ſpricht ſich darüber in ſeinen dramaturgiſchen Aphorismen weitläuftig das Wort.

Dieſen Uebelſtand abgerechnet, iſt es mir aber ſtets wunderbar vorgekommen, wie man mit ſolch' einem Organ, das ſo eigentlich kein Organ iſt, Schauſpieler ſeyn wollte. Herr Schmidt ſpricht nämlich leiſe, heiſer, ſchnarrend, krächzend und zu Zeiten durch die Naſe. Ich übertreibe hier nicht und bin eben ſo wenig Willens Herrn Schmidt, den ich in einem gewiſſen Fache für einen ganz ausgezeichneten Schauſpieler halte, etwas Böſes nachzuſagen. Ich führe dies hier nur als eine große Merkwürdigkeit an, und wenn ich auch nicht wünſche, daß Viele von der Natur ſo offenbar Vernachläßigte ſich dadurch ermuntern ließen, zum Theater zu gehen, ſo würde es mich freuen, wenn mancher an ſeinem Fortkommen verzweifelnde junge Schauſpieler hiedurch erführe, daß es durch Beſtreben am rechten Flecke möglich iſt, es dennoch bis zu einer gewiſſen Höhe zu bringen.

Dieſe beſchränkte Perſönlichkeit weist, wie Jeder leicht ſieht, Herrn Schmidt genau den Rollenkreis an, worin er ſich mit Erfolg zu bewegen hoffen darf.

Ein Wirth in Minna von Barnhelm, ein Wirth in Meißen, ein Dorfrichter Adam, ein Schulze in den Jägern, u. dergl. ſind Menſchen, die ganz ſo angethan ſeyn können, wie Herr Schmidt. Schwerer wird es ſchon ihm Glauben zu ſchenken, wenn er uns Miniſter und andere Standesperſonen vorführt. Sein Anſtand

nimmt dann eine Geschwätzigkeit an, die ihn um so weniger kleidet, da sie ihm im Leben nicht anklebt, und er sich hier so ungenirt und derb zu geben gewohnt ist, wie es seine Stellung als unumschränkter Director einer Anstalt, die sich nur durch seine Industrie erhält, und Niemanden eine Rücksicht schuldig zu seyn glaubt, denn auch mit sich bringt. Es ist das Benehmen eines Kaufmanns der an die Börse geht und Herr in seinem Comptoir ist; Herr Schmidt hatte nie nöthig einem Großen zu schmeicheln und seinen Rücken übermäßig zu krümmen; Künstler konnte er stets für Geld haben wie er sie brauchte; seine Stellung ist sehr sicher und selbst den Ehrgeiz jedes Hamburger Bürgers sah er zeitig genug befriedigt, seine nächsten Verwandten im Rathe sitzen zu sehen.

Ich hatte das Unglück Herrn Schmidt als Obrist Wrangel zum ersten Male auf der Bühne zu erblicken. Sein ganzer Anzug, seine volle, ihn fast erstickende Halskrause, sein breiter Hut, sein großes Schwert, seine Sporen — das sah ich auf den ersten Blick — genirten den Mann gar sehr. Aber als er sich nun setzte, als diese Sporen in eine unnöthige Berührung geriethen, als dieses Schwert zu ihen die Beine kam, da zeigte sich mir eine Verlegenheit in dem ganzen Wesen des Darstellers, die mir bei diesem ganz unerklärlich schien. Wie? war in dem ganzen, langen Leben und auf dieser Stelle nicht Zeit dafür da, sich in diesen Punkten zu vervollständigen?

In zärtlichen Vätern wirken diese Uebelstände zwar auch mit, hier aber ist es dem Darsteller gelungen, durch ein Uebermaß von Gefühl, durch einen fast Erschöpfung erzeugenden Nachdruck, den er in den Hauptscenen solcher Rollen verschwendet, eine Wirkung zu erzielen, die ihm bei einem Publikum, dem er nicht fremd ist, auch oft zum volltönendsten Danke verhilft.

Die oben bezeichneten Rollen sind es allein, und die mit ihnen verwandten, die Herrn Schmidt vollkommen und zwar in außerordentlichem Grade gelingen. Ein glücklicher Humor bemeistert sich seiner, es fehlt nicht an Eingebungen des

Augenblicks, ſeine große Vertrautheit mit ſeiner Bühne und ſeinem Publikum leiſtet ihm dabei die trefflichſten Dienſte. Oft aber auch verleitet ihn dieſes ein wenig zu weit zu gehen.

Als Director ſtand er dem Inſtitute lange mit Glück und Ruhm vor; eine gewiſſe Einſeitigkeit in der Anordnung der zur Aufführung beſtimmten Stücke, blinde Vorliebe für alte Traditionen, Eigenmächtigkeit in der Veränderung von Dichterwerken ſind ihm jedoch nicht mit Unrecht vorzuwerfen.

Nachgerade iſt wohl die Zeit des Rückzuges für Herrn Schmidt gekommen; er ſteht den Siebzigen nahe; allein wie es den Anſchein hat, iſt er noch lange nicht gewillt, die Zügel der Herrſchaft aus den Händen zu geben.

Beauvallet.

Es gibt Schauſpieler, die, nur ſelten beſchäftigt, faſt vor den Augen der Zuſchauer verſchwinden und ſich dann wieder mächtig durch eine einzige Rolle, die ihren ſceniſchen Facultäten anpaßt, zur höchſten Gunſt hinaufſchwingen. In dieſe Kategorie kann Beauvallet gezählt werden.

Nicht eben läßt ſich auf Beauvallet's Aeußeres die erſte Sylbe ſeines Namens anwenden; ſeine finſtere und tragiſche Phyſiognomie wird nur wenig von der Leidenſchaft bewegt. Seine hohle und eintönige Stimme hat einige Aehnlichkeit mit Talma's Organ, zeigt aber noch weniger Ausdehnung und Umfang als die des großen Tragikers, der übrigens Beauvallet's Lehrer wurde. Cinna, Oreſte, Mahomet geben ihm zuweilen Gelegenheit, die vibrirende Kraft ſeiner Lunge vernehmen zu laſſen; er kann nur zwei Saiten anſchlagen, eine dumpfe Tiefe und eine ſpitze Höhe.

Als die Tragödie nach Talma's Tod auszusterben drohte, da war es Beauvallet, mit Ligier und Joanny, die sie dann und wann galvanisirten. Allein seine schönsten Rollen waren nicht tief genug aufgefaßt, um ihnen eine neue und lange Existenz verbürgen zu können. Da er zugleich Maler ist, sucht er so genau als möglich die Treue des Costüms beizubehalten und zeigt sich hier mindestens als einen würdigen Schüler Talma's.

Beauvallet ist kein gewöhnlicher Mensch; er ist unterrichtet und kennt die Literatur. Das Théâtre français hat von ihm ein Drama in fünf Akten und in Versen gegeben, das einige Vorstellungen erlebte. Als Landschaftsmaler kann er zu den ausgezeichnetsten Dilettanten gezählt werden; allein das Publikum hält, wie man weiß, dergleichen Nebentalente einem Schauspieler nicht zu Gute. Es will, daß der Künstler, der sich unter seiner Autorität befindet, auf dem Theater, nicht im Leben vielseitig erscheine, und bemerkt ungern, daß Beauvallet eine enge und beschränkte Sentimentalität verräth, die sich nach Außen nicht Licht zu machen im Stande ist. Wenn Schrecken und Mitleid die beständigen Wirkungen des Drama seyn sollen, so ist es auch nothwendig, daß wir diese beiden Elemente in der Stimme des wahren Tragöden wieder finden.

Man würde versucht, den ehernen Larynx Beauvallet's, wenn er rauhe Worte ausstößt, mit dem geflügelten Löwen auf dem Markusplatze zu vergleichen, wenn es diesem einmal einfiele, seine Flügel von Erz zu entfalten um sich von seiner Säule in die Lüfte zu erheben. Aber dennoch ist Beauvallet ein Schauspieler von höherer Einsicht.

Wenn er so finster, rauh und schrecklich vor dem Publikum agirt, so ist es nicht möglich ihn sich als heitern, tollen Cameraden zu denken, der zwischen den Coulissen und in dem Foyer tausend lose Streiche treibt. Eine kleine Anekdote möge hier ihren Platz finden.

In Charlotte Corday, einem Stücke, welches nach der Julirevolution auf dem Théâtre français gegeben wurde, spielte

Beauvallet die Rolle Marat's. Der Dichter hatte dem verwöhnten Publikum dieſer Bühne die Ermordung Marat's entziehen wollen; man dachte ihn ſich hinter der erſten Couliſſe im Bade, von wo der Zuſchauer ihn ſprechen hören konnte. Die Heldin befand ſich auf der Scene und redete den furchtbaren Demokraten von dort an, bevor ſie ihn niederſtieß. Will man aber wiſſen, womit ſich Beauvallet während dieſes dramatiſchen Dialogs beſchäftigte? Er kletterte die Couliſſenleiter hinauf und ſprach, unter den Soffitten ſchwebend, ſeine Reden herunter, ſo daß, als die Schauſpielerin abſtürzte, um den Mord zu vollbringen, ſie alle Mühe hatte, das Lachen zurückzuhalten, als ſie den Tribun auf jenem Platz ſah, zu welchem ſie ſich nicht hinaufſchwingen konnte, um ihre heroiſche That zu vollbringen.

Dieſe Ausbrüche einer heitern Laune verhindern den Künſtler jedoch nicht, die Rollen, die man ihm anvertraut, mit Sorgfalt und Gewiſſenhaftigkeit auszuführen. Seitdem er aber im Théâtre français angeſtellt iſt, erhält er wenig Gelegenheit, ſeinen Eifer zu zeigen und ſeine ſchönen Eigenſchaften zu entfalten.

Samson.

Samſon iſt der vollkommenſte Schauſpieler aller in Paris lebenden. In ihm hat die Kunſt alle Gaben der Natur auf das Vollſtändigſte erſetzt. Er ſchien von Natur eben ſo wenig dazu berufen auf der Scene zu glänzen, wie Demoſthenes auf der Rednerbühne, und er hat wahrſcheinlich dieſelbe Rieſenarbeit unternehmen müſſen, wie jener große Redner, um zum Publikum vernehmlich ſprechen zu können. Obgleich nicht ohne Beweglichkeit, ſo fehlt doch dem Auge Samſon's Leben und Seele. Die Wangenmuskeln haben wenig Elaſticität und daher iſt das Geſicht ziemlich

untheilnehmend. Seine Kopfſtimme, ſeine ſchnarrende Ausſprache, ſeine ſchwere Zunge und ſeine anſcheinende Kälte machten ihn gewiß wenig für das Theater geeignet, aber was überwände nicht ein eiſerner Wille und ein hartnäckiger Fleiß? Kein Schauſpieler verſteht es beſſer ſeinem Mitſpielenden zuzuhören, wie Samſon; ſeine Ruhe verbirgt nur das innere Feuer, das jedoch mehr werth iſt, als vulkaniſche Aeußerungen, die ſich durch Geſchrei und übertriebene Geſten bemerkbar machen. Sein kreiſchendes Organ, das er jedoch in ruhigen Rollen zu bemeiſtern weiß, verleiht ihm eine komiſche Kraft, die ihm trefflich in den Frontin's und Crispin's des alten Repertoirs zu ſtatten kommt.

Er geizt weniger darnach, der Menge zu gefallen, als den wahren Kennern. So zeigt er ſich als Dubois in den „falſchen Vertraulichkeiten“ nicht als einen unverſchämten Lakai, der, um Dorantes Angelegenheit zu befördern, ſich Effronterien aller Art zu Schulden kommen läßt und deßhalb feineren Zuſchauern den Ausſpruch abnöthigt: ein ſolcher Diener verdiene zur Thüre hinaus geworfen zu werden. Samſon gibt ihn einſchmeichelnd, falſch, naiv, gewandt, fein; ganz nach der Idee des geiſtreichen Marivaux.

Samſon iſt ein Mann von Geſchmack und Kenntniſſen und hat ein ſehr hübſches Charakterſtück unter dem Titel: „die Schwiegermutter und ihr Schwiegerſohn“ geliefert, das noch immer auf dem Repertoir ſich erhält und mit Vergnügen geſehen wird. Er weiß als Dichter, wie nothwendig es iſt, daß alle Stellen gleich gut beſetzt werden und hat daher noch nie eine Rolle zu übernehmen verweigert. Er war einer der Haupthebel, daß Moliere wieder auf die Scene gebracht wurde, obgleich er den Neuerungen keineswegs abhold iſt und ſich noch viel weniger ewige Declamationen dagegen erlaubt.

In neuen Stücken hat er durch die Uebernahme des Bertrand in Scribe's „Bertrand et Raton,“ des Manzan in „Chriſtine“ und des Lord Novart in dem in Deutſchland noch ungekannten Stücke gleichen Namens ſich einen ausgezeichneten Ruf erworben, ohne

jedoch deßhalb den komiſchen Rollen Regnard's, Beaumarchais und Molieres zu entſagen. In den Werken des letztgenannten großen Dramatikers dringt ihm der Geiſt der wahren Komödie aus allen Poren. Er beweist gleich Garrick, daß es für den Schauſpieler im eigentlichen Sinn des Worts kein eingeſchränktes Fach gebe.

In dem neueſten Werke Delavignes: „Eine Familie zu Luther's Zeiten," war er als Marco vor allen übrigen im beſten Verſtändniß ſeiner Rolle.

Sein Coſtüm iſt immer wahr, denn er weiß ſich trefflich darin zu bewegen. Und wer behaupten wollte, daß die Kunſt, Komödie zu ſpielen, ſich nicht lehren laſſe und am wenigſten von Männern Damen, dem darf Samſon ſtolz ſeine Schülerin, Mademoiſelle Pleſſy, zeigen, die erſt ſeit Kurzem der Bühne gehört, und dieſes Beiſpiel wird allem Streit darüber ein Ende machen.

Samſon kann von allen franzöſiſchen Schauſpielern am erſten mit unſerm Seydelmann verglichen werden.

Cazot.

Cazot, der jetzt die Rollen des ſogenannten Père-dindon ſpielt, iſt 1777 in Paris geboren. Zu den Zeiten des Directoriums und des Conſulats war er einer der erſten Incroyables. Er unternahm Seereiſen nach den indiſchen Meeren, kämpfte mit arabiſchen und malayiſchen Seeräubern und machte reiche Priſen, die er jedoch den Engländern überlaſſen mußte, als ſie ihn und ſein Schiff gefangen nahmen. Nachdem er in den Colonien Komödie geſpielt hatte, kam er nach langer Zwiſchenzeit wieder an. In Bordeaux bildete er ſich nach Martelli, Lecouvreur, Brochard und Mayeur, die damals mit jedem Künſtler der

Hauptſtadt in die Schranken treten konnten. Die Zweikämpfe Lercaro's, Chodruc-Duclos' und anderer Coryphäen der damaligen faſhionablen Welt in Bordeaux, die viel von ſich reden machten, trugen nicht wenig dazu bei, auch in Cazot's Kopfe dergleichen Ideen zu entwickeln. Man kann ſich nichts Komiſcheres denken, als von ihm ſelbſt einen dieſer Kämpfe beſchreiben zu hören, den er mit einem Muſiker beſtand. Das Duell war auf Piſtolen. Cazot hatte den erſten Schuß gehabt, aber ſeinen Gegner gefehlt, obgleich die Entfernung nur wenige Schritte war. Wie er nun ſah, daß der Andere ganz gegen den Comment ihn mehre Minuten lang auf's Korn nahm, ſo dachte er bei ſich ſelbſt aus einer ſehr natürlichen in ihm erwachenden Liebe zum Leben: „der Spitzbube will mich wahrhaftig todtſchießen und hat doch kein Recht dazu.“ In demſelben Augenblick wirft er ſich auf ſeinen Gegner, packt ihn um den Leib und wirft ihn zu Boden, und das Ganze endigt mit Fauſtſchlägen zur Beluſtigung der Anweſenden.

Der bekannte, bei andern Gelegenheiten oft bewieſene Muth Cazot's erlaubte ihm wohl, einen ernſten Handel auf dieſe groteske Weiſe auszumachen.

Nachdem er die Liebhaber im Gaité-Theater geſpielt hatte trat er in demſelben Rollenfache zu den Varietés über. Auch zeigte er ſich in verſchiedenen komiſchen Rollen. Er war ſtets etwas ſteif und in ſeiner Haltung und Diction gezwängt; ſeine Bewegungen ſind nicht mannichfaltig genug; doch iſt er ein fleißiger Schauſpieler, der ſeine Rollen ſtets ſorglich überdenkt. Die Jahre haben ihn genöthigt, ein anderes Fach zu ergreifen. In den alten Junggeſellen excellirt er jetzt. In der école de danse und der hübſchen Komödie: la camerade de pension hatte er ganz kürzlich Gelegenheit, ſich in verjüngter Kraft zu bewähren. Seit dreißig Jahren gehört er nun ſchon dem Varietés-Theater an, und obgleich er vorzüglich alte Junggeſellen und liebenswürdige Hageſtolze ſpielt, hat er ſich doch erſt ganz kürzlich verheirathet.

Santini.

Der arme Santini iſt in dieſen Tagen noch jung bei ſeiner Familie in München geſtorben. Er war kaum in die Jünglingsjahre getreten, aus Italien nach Deutſchland gekommen, und obgleich er hier faſt fünfzehn Jahre gelebt, ſo blieb er doch ſeinen Sitten und ſeiner Sprache getreu, aß Polenta und Paſta, brachte ganze Tage im Münchener Hofgarten im dolce far niente zu und wußte nicht einmal einen zudringlichen Betteljungen auf Deutſch wegzujagen.

Er war hager über die Maßen, und obgleich den größten Theil des Jahres in Pelz gekleidet, den er auch auf dem bloßen Leibe zu tragen pflegte, ſah er doch ſpindeldürr aus. Sein Kopf nahm mehr als den gewöhnlichen Theil der Länge des ganzen Menſchen in Anſpruch und ſeine Geſichtszüge waren auffallend. In der Jugend waren ſie hübſch zu nennen, allein ſpäter, als das hervortretende Auge ſein Feuer verlor, als die Unterlippe ſchlaff herabhing und ſtets die großen Zähne ſehen ließ, und die Geſichtsfarbe in ein ſchmutziges Gelb übergegangen war, konnte nur noch die oben gewählte Bezeichnung mit Recht gebraucht werden. Die Haare hatte Santini frühe verloren und trug eine modiſche Perücke, „une chevelure touffue,“ die er im Scherze oftmals abzunehmen pflegte. Als er einſt den Fernando Villabella in der diebiſchen Elſter darſtellte, erſchien er in ſeinem haarloſen Haupte, deſſen ſich ein griechiſcher Weiſer nicht zu ſchämen gehabt haben würde, und die Pariſer verwunderten ſich über die herrliche Glatze, die noch nie dem geſchickteſten Friſeur ſo natürlich darzuſtellen gelungen war. Niemand traute nämlich dem erſt dreißigjährigen jungen Manne ein ſolches Greiſenhaupt zu.

Schwere Krankheiten hatten dieſe frühe Metamorphoſe in dem Aeußern des Künſtlers hervorgebracht, wobei es zu bewundern iſt, daß die Stimme bis zur letzten Zeit eine unverwüſtliche Kraft jenen Verheerungen entgegenſetzte.

Als kunstgewandter Sänger konnte Santini nie mit Lablache oder Tamburini verglichen werden; er kam zu jung nach Deutschland, wo das was er zu leisten vermochte, schon Beifall die Fülle erhielt und hinlänglich belohnt wurde, um den, allen Vergnügungen einer heitern Stadt, wie München damals war, sich übermäßig hingebenden jungen Menschen von seinen Studien abzuhalten, dem überdieß auch noch die erforderlichen Muster fehlten. Santini's Stimme behielt immer etwas hartes, rauhes, den Rouladen widerstrebendes, aber sie war dessen ungeachtet schön und kräftig und sein Vortrag charakteristisch und dramatisch im höchsten Grade.

Sein Darstellungstalent hielt mit dem was er als Sänger leistete gleichen Schritt. Er besaß eine bedeutende vis comica, die ihn jedoch manchmal zu Uebertreibungen verleitete, denen er sich besonders gern bei seinen Gastdarstellungen in München überließ. Hier fühlte er sich der Erste und war also dreister; auch nahm es das gemischte Publikum des Münchener Hoftheaters niemals sehr genau in diesen Sachen. In Paris war er stets discreter.

Er führte ein Amphibienleben und gehörte theils Deutschland, theils Frankreich an. Nachdem nämlich die italienische Hofoper in München aufgelöst worden war, wandte er sich nach Paris, wo seine bescheidenen Forderungen neben seinen unläugbaren trefflichen Eigenschaften und sein gefälliges, verträgliches Wesen, ihm alle Jahre bei jeder neuen Saison wieder eine Anstellung finden ließen.

Als Leporello war er ausgezeichnet. Es war seine Meisterrolle. Sowohl im Gesang wie im Spiel gab er hier ein ihm allein angehöriges Bild, von der glücklichsten Laune durchzogen. In München fand man, daß er einige Farben zu stark auftrage, allein dies war der deutschen Umgebung zur Last zu legen, wie ich schon oben erwähnte. Ich sah die Rolle auch in Paris von ihm, und muß gestehen, daß sie mir dort bei Weitem weniger grell erschienen ist.

Neben Leporello ſtelle ich ſeinen Dandini in der Cenerentola. Auch den Geronimo in der heimlichen Ehe gab er ſehr gut. Er iſt zur rechten Zeit geſtorben, denn er entging dadurch einer ſchneidenden Kränkung. Stets hatte er gewünſcht dieſes alte Meiſterwerk Cimarosa's wieder auf das Theater Roſſini's zu bringen, um ſich den Pariſern als Geronimo darin zu zeigen. Er rechnete auf einen ſichern Triumph. Im vorigen Jahre erzählte er mir frohlockend, daß nun endlich ſeine Bemühungen bei der Adminiſtration Anklang gefunden hätten und daß im Laufe des nächſten Winters il matrimonio segreto aufgeführt werden würde. Aber die Austheilung war ſchon getroffen und in den Blättern lange vor dem Beginne der stagione bekannt gemacht, ehe man noch einmal wußte, daß der Tod Santini abhalten würde nach Paris zu kommen. Und Lablache hatte den Geronimo. — Die franzöſiſchen Blätter haben noch nicht einmal die Nachricht von ſeinem Tode gegeben, da Herr Severini, der Geldmenſch, es wahrſcheinlich nicht der Mühe werth hielt, die Redaktionen davon in Kenntniß zu ſetzen. Nur von ſeiner Krankheit iſt eine kurze Meldung geſchehen.

Lablache.

Er iſt der Sohn franzöſiſcher Eltern. Sein Vater war Kaufmann in Neapel. Zuerſt bekannt wurde uns dieſer treffliche Sänger im Jahre 1822, als ihn der Impreſſario Barbaja nach Wien kommen ließ.

Lablache iſt ſehr groß und dick, hat einen ausdrucksvollen Kopf, muskulöſe Wangen, einen großen Mund, ein ſprechendes Auge, ſtarkes Doppelkinn und einen buſchigen Wald von ſchwarzen ſtark mit weiß melirten Haaren auf dem Kopfe. Wenn man ihn

im langen, weiten Carrik, die Hände in den Seitentaschen und den breitrandigen Hut in die Augen gedrückt, auf dem Boulevard umherschlendern sah, so konnte man nicht dem Gedanken Raum geben, daß diese Figur uns am Abend als Don Juan oder Figaro entzücken würde. Viel eher aber dachte man sich, wenn der große Mund eine weithin schallende Lache ausströmen ließ, daß man sich dem König der Buffosänger gegenüber befinde.

Schon bei seinem ersten Erscheinen machte Lablache einen tiefen Eindruck. Heiterkeit wie Ernst weiß er in seiner ganzen Haltung mit so bestimmten und wahren Zügen auszuprägen, daß er sich das Auditorium gewinnt, noch ehe er einen Ton gesungen hat. Wer aber vermögte ihm zu widerstehen, wenn er diese sonore, markige, zum Herzen dringende Stimme vernahm! —

Meister im vollsten Umfange des Worts in der Kunst des Gesangs, spielt er mit den Schwierigkeiten, und sein colossales Organ, das ein fortissimo des Orchesters übertönt, darf es wagen, sich auf säuselnde Coloraturen in Duetten mit einer Sängerin einzulassen. Er weiß in der Rührung einen solchen Zauber in seinen Ton zu legen, daß Alles dadurch tief erschüttert wird. Wenn er aber als Figaro, vor seinem Auftreten, in der Coulisse das Tralala vernehmen ließ, bemächtigte sich eben so eine ungemessene Heiterkeit der ganzen Versammlung und alles jauchzte ihm entgegen. Ich sage mit Absicht „jauchzte,“ denn die Vorempfindung eines schönen Genusses durchströmte hier das Publikum, und die Wirkung war von dem Klatschen, womit man hie und da in Deutschland irgend ein althackenes Hoftheatermitglied aus angestammter Zuneigung empfängt, himmelweit verschieden.

Eine Leistung die von unnachahmlicher Laune und unübertrefflicher Grazie durchzogen ist und die ich gern als Studium unsern Komikern empfehlen möchte, ist der Campanone in der Prova d'un opera seria. Wie leicht gleitet er hier an der äußersten Linie des Anstandes hin, ohne sie im tollsten Sprudeln losgelassener Komik, beim Wirbel der lustigsten Musik, keinen

Augenblick zu verletzen. Stets seiner hohen Künstlerschaft bewußt, die sich vor den Augen des feinsten und vornehmsten Publikums bewegt und entfaltet, nehmen alle diese Scherze einen solchen Anstrich von Takt und Anstand an, daß es ganz die Wirkung macht, als ob irgend ein wahrhaft vornehmer Mann sich zu solchen Scherzen herabläßt. Und wo ist ein Gebildeter, der nicht diesen Eindruck an sich erprobt und zu würdigen gewußt hätte?

Dabei denke man jedoch nicht an Steifheit, Gespreiztheit, Manier, an „nicht kalt noch warm.“ Alles kommt aus dem Innersten; beseelt, durchglüht von der heiligen Flamme; Laune überall, von der Zehspitze zur Augenbraune; ein sich Hingeben dem Momente; aber die angeborene Zurückhaltung des wahren Künstlers ist es, nichts darzustellen was den guten Geschmack beleidigen könnte.

Als Campanone copirt Lablache die Sängerin, mit welcher er ein Duett zu singen hat, in Gang, Gestalt, Manier, Stimme, Art zu singen; dann tanzt er auf groteske Weise mit dem Dichter, einer von ihm componirten Oper; zuletzt singt er eine große Arie, worin er seine Symphonie vom Orchester probiren läßt. Ein Spaß der schon oft da war, der aber von ihm auf ganz neue und originelle Weise vorgetragen wird. Diese Prova habe ich unzählige Male von Lablache gesehen, aber jedesmal zog mich's von Neuem in die Oper, wenn sie gegeben wurde, und noch bei meiner letzten Anwesenheit in Paris, vor wenig Monaten, konnte ich es nicht über mich gewinnen, der willkommenen Anzeige zu widerstehen und ergötzte mich so sehr an dem unvergeßlichen Buffo als da er mir seine Späße zum ersten Male darin zeigte.

Boguslawski.

Nur mit einem Strich will ich es verſuchen, dieſen bedeutſamen Künſtler zu ſkizziren. Die Warſchauer, wahrſcheinlich durch die dortigen Preußen darauf gebracht, gefielen ſich darin, Boguslawski ihren Iffland zu nennen. Allein er war mehr. Darin kam er Iffland am nächſten, daß er wie dieſer ein vornehmer Mann war; aber er war noch vornehmer, reicher und angeſehener.

Boguslawski war ein hoher Mann, von ſchönem Aeußern; dabei gebildet und von der feinſten Lebensart. Wie ich ihn kennen lernte ſtand er in ſeinem ſiebzigſten Jahre, und doch ſah ich ihn in einer und derſelben Woche den Lear und den Arur darſtellen.

Er hatte ſich nach der älteren franzöſiſchen Darſtellungsweiſe gebildet, die mit Talma ihr Ende erreichte. Er declamirte ſingend, tremulirte ſtark und trug in Rede und Action übermäßig auf. Hatte er einen Greis darzuſtellen, ſo ging er ſehr gebückt, auf den Stab geſtützt und zitterte mit tiefſter Stimme. Im Lear ſah er zunächſt den Greis, und hieran hielt er ſich bei ſeiner Darſtellung. Dafür gab er uns aber im Arur den morgenländiſchen Despoten in allen Theilen eben ſo ſcharf und präcis gezeichnet.

Wenn dies nun im Allgemeinen nicht zu loben iſt, ſo darf doch auch die andere Seite nicht verſchwiegen werden, daß es zu wünſchen wäre, wenn die heutige Schauſpielkunſt ſolche Bezeichnungen nicht gar zu leicht in den Wind ſchlüge. Unſere Künſtler bewegen ſich in ihren weißen Perücken oft raſch, ſchreien wie ſtarke Männer und machen Schritte wie ſie kräftigſten Helden ziemten. Weil ihnen hierin überall Maaß und Einſicht gebrechen, ſo muß eben die weiße Perücke für Alles gelten, und ſie ſetzen

ſie daher auf, ſobald ſie einen Alten zu ſpielen haben, er mag 50 oder 80 Jahre alt ſeyn.

Boguslawski hatte auf der polniſchen Bühne eine Schule gebildet, die poetiſche Werke mit großer Würde darzuſtellen wußte. Ihm zur Seite ſtand der gebildete Dmuſchewski, die tragiſche Lebochowska, die liebliche Dmuſchewska, der kräftige Sczurowski, endlich der luſtige Zulkowski, der aus altfürſtlichem Geblüte, ſeiner Lieblingsneigung fröhnend, die Kunſt ergriffen hatte.

Boguslawski iſt in ſehr hohem Alter vor einigen Jahren in Warſchau geſtorben. Die Schauſpielkunſt iſt indeß auch hier mit der Zeit fortgegangen und unterſcheidet ſich in dieſem Augenblicke nur wenig von der Darſtellungsweiſe der modernſten Franzoſen.

Raimund.

Noch iſt die Klage um dieſen Künſtler nicht verhallt, der vor Kurzem ſeinem Leben ein ſo gewaltſames Ende bereitete.

Raimund hat Schuſter entthront, aber zugleich auch den harmloſen Scherz, die tolle, ungebundene Luſtigkeit, den göttlichen Wahnſinn, der vor ihm das ausſchließliche Eigenthum der Wiener Volksbühne geweſen war. Er brachte dafür eine krankhafte Luſtigkeit, zu ſehr mit dem Ernſt des Lebens gemiſcht, ein Gebräu das mich niemals entzücken konnte. Man lobt an ihm, daß er die Menſchen weinen und lachen machte; aber welch ein Verdienſt iſt das? Geht man in's Theater um zu weinen? Will man einen Komiker bewundern, der auch die Gabe hat zu gleicher Zeit zu rühren, oder will man über einen Komiker ſich vor Lachen ausſchütten? Ich dächte das Letztere.

Und welche Mittel ergriff Raimund um Rührung zu erregen? Er zeigt uns eine herunter gekommene Köhlerfamilie, einen gemeinen, betrunkenen Kerl, eine alte huſtende Großmutter, unartige, ſchreiende Kinder, Jammer und Noth in allen Ecken und Enden und dies Alles ſtimmt einen rührenden Refrain an, worein noch das Bellen eines Pudels ſich miſcht, um die Wirkung zu ſteigern. Eine ganz niedrige, verzerrte Sentimentalität, deren Eindruck die darauf folgenden heiterſten Scenen nicht zu tilgen im Stande ſind. Eine andere Widerwärtigkeit bildet die Sucht, große gereimte Tiraden den allegoriſchen Perſonen in den Mund zu legen, worin matte Bilder und Gleichniſſe, Alltäglichkeiten *auf Stelzen paradiren*, ohne wahre Kraft und Originalität.

Durch dieſe zwei Hebel aber war es vorzüglich, wodurch Raimund ſich ſeines Publikums zu bemeiſtern ſtrebte: die Rührung und die ſchöne Sprache, Dinge denen allerdings ein deutſches Parterre nicht gut zu widerſtehen vermag. Mehr jedoch als hierin verdienten Raimunds Mährchen in der That durch ihren dramatiſchen Gang, durch klare Handlung und endlich durch das ausgezeichnete Darſtellungstalent ihres Verfaſſers, das ſich darin kund gab, Anerkennung.

Raimund ſpielte, als er ſich dem Theater widmete, die ſogenannten Intriguants, Franz Moor und dergleichen, dazu genügte ſein Talent jedoch nicht und er mußte, um fortzukommen, Rollen in Wiener Lokalpoſſen übernehmen. Seine Sucht, ſich in einer andern Sphäre als einen großen Künſtler zu zeigen, ließ ihn jedoch den Verſuch wagen, Charaktere in dieſe Poſſen zu bringen, welche ſich vielgeſtaltig dem Publikum vorführen ließen. Dergleichen waren nicht vorhanden und er wandte ſich daher an den bekannten Volksdichter Gleich, mit deſſen Tochter er ein ernſtliches Liebesverhältniß pflog, das ſpäter zu einer Ehe von ein paar Stunden ausgeſponnen wurde. Herr Gleich lieferte nun ſeinen „Eheteufel auf Reiſen,“ den „Idor, Wanderer aus dem Waſſerreiche,“ ein anderer geiſtesverwandter Dichter, Herr Meisl, den „roſenfarbenen Geiſt,“ und den „luſtigen Fritz,“ worin die Hauptfigur, irgend ein guter Wiener der gewöhnlichſten Art, um vom Schlemmerleben, Verſchwenden gebeſſert zu werden, mit Hülfe der Zauberei, die ſeine beſorgten „Godeln, Mahmen und Vettern“ herbei zu beſchwören wiſſen, in eine Menge von Verdrießlichkeiten, oft ſogar Gefährlichkeiten geworfen wurde, um hiedurch zur Erkenntniß zu gelangen und dann gebeſſert in das gewöhnliche Geleiſe des proſaiſchen Lebens zurückgeleitet zu werden. Zu dieſem Zwecke mußte die Seele des armen Teufels in die Leiber von Wucherern, Blutſaugern, elenden Bettlern, Reichen und Armen, Böſen und Guten fahren, damit er den Becher des Lebens bis auf die Hefe leere, und es ſonach in ſeinen Höhen und Tiefen, in ſeinen Freuden und Leiden

hörig kennen zu lernen. Diese Idee zu Volksstücken wäre so übel nicht, und manches ist den Verfassern auch in der Ausführung gelungen, im Ganzen war diese aber stets zu einseitig und litt gar zu sehr an Trivialitäten. Raimund hatte sich in dieser Sphäre jedoch bald großen Ruf erworben. Die Kraft, die nicht ausreichte für ein wahres, ächtes Kunstwerk von längerer Dauer, war gerade hinlänglich für eine Musterkarte, wie sie in solchen Stücken vorkam, wo jeder Charakter nur in einer Scene erschien, und was ihn an feinern Beziehungen abging, durch Charge und Uebertreibung straflos ersetzt werden durfte, da die Erscheinung so schnell vorüber ging und an einen Totaleindruck dabei nicht zu denken war.

Der große Ruf, einmal errungen, bestimmte Raimund mit Ernst daran zu denken, die versiegende Kraft der Herren Gleich und Meisl aus eigenen Mitteln zu ersetzen und so trat er denn schüchtern mit seiner ersten Dichtung „der Barometermacher auf der Zauberinsel“ hervor, worauf in kurzen Zwischenräumen die Andern folgten. Er selbst sagte, daß er Gozzi erst später kennen gelernt habe, wenn gleich Wahl der Stoffe und Zuschnitt auf eine Bekanntschaft mit jenem großen Volksdichter schließen ließe. Andre wollten behaupten, Raimund habe viel aus den in einigen Theilen der österreichischen Monarchie von den Landleuten aufgeführten Komödien geschöpft; ich kenne deren zu wenig um mir hierüber ein Urtheil zu erlauben. Was ihn überhaupt dazu getrieben, Stücke zu schreiben, glaube ich oben richtig angegeben zu haben. Ihn trieb das natürlichste Bedürfniß dazu, der Mangel an passenden Rollen für sein eigenthümliches Darstellungstalent.

Bei allem wechselnden Reichthum der Details, die den Compositionen Raimunds nicht abzusprechen ist, wird jedoch eine wiederkehrende Monotonie in der Grundidee eben so wenig zu läugnen seyn. Stets ist es ein übermüthiger Parvenu der von seinem durch Zufall erlangten Reichthum einen schlechten Gebrauch macht. Stets wird darin gezeigt, wie elend Zorn, Neid, Trunk,

Verschwendung, Spiel machen und welch ein Glück in der Mäßigkeit und Zufriedenheit liegt. Moralität ist seinen Stücken nicht abzusprechen und wenn dies die höchste Bedingung eines dramatischen Kunstwerks ist, so verdienen Raimund's Stücke das übertriebene Lob, das ihnen hie und da von Kritikern gespendet worden ist.

Im Leben erschien Raimund mit den Helden seiner Stücke nahe verwandt. Er war moros, mißtrauisch, leicht gereizt, krankhaft, weich und trübsinnig. In seinem Zorn war er komisch, sein Trübsinn war ansteckend, lustig aber war er eigentlich nie. Dabei war er mildthätig und gutmüthig und im Ganzen ein schätzenswerther Mensch.

Ignaz Schuster.

Nach Weidmann, dem großen Wiener Komiker, der den Dorfbarbier geschaffen, Baumann, dem unvergleichlichen Nias und Hasenhut dem Tadädl, war es Ignaz Schuster, der den Beifall seiner Landsleute im höchsten Grade in Anspruch nahm und auf die längste Zeit zu fesseln wußte.

Die Wiener Komik hat zu verschiedener Zeit auch verschiedenen Charakter angenommen. Man kann sagen daß sie der Mode unterworfen war.

Hafner war phantastisch und burlesk, Weidmann stieg schon zur bürgerlichen Sphäre hinab, verpflanzte aber ein Uebergewicht von derbem Humor dahin, Baumann glänzte in der Charge und Hasenhut-Tadädl schweifte selbst in das Gebiet der Poesie hinüber. In Schuster hatte der Wiener Spießbürger endlich die Freude, sein idealisirtes Ebenbild vor sich erscheinen zu sehen.

Ignaz Schuſter hatte zwei Brüder, Joſeph und Anton, die ſich ebenfalls in bürgerlichen Charakteren oder Volkspoſſen einen Namen machten, ohne jedoch den Ruhm ihres Bruders zu erreichen. Dieſes komiſche Kleeblatt gab Veranlaſſung, daß man zum Neujahr 1822 ein Gelegenheitsſtück in der Leopoldſtadt zur Aufführung brachte, das den Titel führte: Die drei Schuſter und das folgende Beſetzung zeigte: Herr Anton Schuſter, ein Schuſtermeiſter, Herr Anton Schuſter; Herr Joſeph Schuſter, ein Schuſtermeiſter, Herr Joſeph Schuſter; Herr Ignaz Schuſter, ein Schuſtermeiſter, Herr Ignaz Schuſter. Das Stück begann mit folgenden unnachahmlichen Verſen, die ein Schuſterlehrling ſpricht:

„Das neue Jahr iſt angekommen,
Was wird es wohl für Eines ſeyn?
Mir iſt das Herz gar ſehr beklommen,
Vor lauter Gratulaterei'n!“ —

Das waren die ſchönen Tage des Leopoldſtädter Theaters! — Die Charakteriſirung der Stücke, worin ſie wirkten, liefern das beſte Bild dieſer Wiener Volkskomiker, denn jene wurden nach dem allerinnigſten Weſen derſelben gemodelt und fabrizirt.

Schuſters Zeit bezeichnen die Scenen der Bürgerlichkeit, wie die „Bürger in Wien,“ worin er das unvergleichliche Vorbild des Staberl treu und wahr geſchaffen, der nachmals zur Fratze und Uebertreibung wurde, wozu die übrigens in ihrer Art einzige Darſtelluug dieſes Charakters durch Carl die Veranlaſſung war. Ferner fielen in dieſe Periode: der Leopoldstag oder kein Menſchenhaß und keine Reue, die Eipeldauer Geſchichten, der Freund in der Noth und Aehnliche. Bäuerle's Muſe regierte zunächſt in jener Zeit. Wenn ſich nun Schuſter's Komik hier in einer luſtigen Auffaſſung der Wirklichkeit zeigte und er daher von Vielen ein tüchtiger Charakteriſtiker genannt wurde, obgleich hier nicht ſowohl von Charakteren als von Individuen die Rede ſeyn konnte und er nur ſtrenge Portaits nach dem Leben gab; ſo zeigte er ſich nicht minder vollendet, ja noch bewundernswerther, im phan-

taſtiſchen Genre wie „im lebendig-todten Hausherrn,“ in „Fauſt's Zaubermantel,“ und wirklich unnachahmlich in den mythologiſchen Carrikaturen: die Prinzeſſin Europa, die Alceſte u. ſ. w. Wer Schuſter als Oberprieſter in der Alceſte einſt tanzen geſehen, wird geſtehen müſſen, daß ihm ſelten etwas Beluſtigenderes auf dem Theater geboten worden. Dieſer harmloſe Scherz, in der Luft ſchwebend, wie gaukelnde Elfen, iſt verſchwunden und mag man noch ſo viel von Ehrenrettung des guten Geſchmacks ſprechen, die reine ächte Luſtigkeit, ohne andere Abſicht als zu beluſtigen, iſt eben durch alle neuern Verſuche getödtet.

Schuſter war klein und hatte einen Höcker. Schon ſeine Geſtalt flößte Lachen ein. Sein Geſicht war ernſt, philiſtröß, ſeine Augen verriethen Geiſt und faßten ſcharf ihren Gegenſtand. Sein Mund war übermäßig groß und komiſch. Die Stimme war beim Sprechen etwas gepreßt, wie dies bei Verwachſenen gewöhnlich iſt: die Ausſprache konnte in den ernſteſten Scenen und ſelbſt wenn es ihr Inhaber wollte, den Wiener nicht verbergen. Solche Anſtrengungen wirkten dann mit doppelter Gewalt. Er war ein wohlunterrichteter Muſiker und führte den Titel eines Hof-Kapellſängers. Der Komiker der auf der Volksbühne ſeine Lazzi machte, ſang Sonntags bei dem feierlichen Hochamte. Eine ſeltene Vereinigung von Chargen! Seiner muſikaliſchen Fähigkeit verdanken wir manche gelungene Compoſition in den von ihm dargeſtellten Poſſen, ſo wie die gelungene Ausführung des Tancredi, des Kapellmeiſters u. A.

Im Leben erſchien Schuſter mit Anſtand; nichts verrieth an ihm den Spaßmacher; er war ſtets fein, oft ſogar elegant gekleidet. Es fehlte nicht an goldenen Ketten, Brillant-Ringen, und dergl. den äußern Eindruck zu heben und zu verſtärken. Er bezog bedeutende Einnahmen, hielt aber nichts zu Rathe. Seine Verbindung mit einer Gräfin D. koſtete ihn Summen. Während des Congreſſes in Troppau wurde er dahin berufen, und erhielt außer hohen Diäten auch noch werthvolle Geſchenke. Alles dieſes wandte er auf, um ſich in der Gunſt ſeiner Geliebten feſter

zu setzen. Der König von Preußen schätzte Schuster und sah ihn gern auf der Bühne. Als er jedoch einer Einladung nach Berlin gefolgt war, konnte er seinen Darstellungen dort keinen besondern Antheil gewinnen. Die so ächte Wiener Komik erschien damals noch den Norddeutschen zu fremd, sie kannten die Originale nicht auf welche sie Schusters Gestalten anwenden konnten. Für ihre heimischen Verhältnisse wollten diese nirgends recht passen. Durch Raimunds Reisen und andere Bestrebungen ist man seitdem damit vertrauter geworden. Schuster starb einige Tage nachdem er sich von der Bühne zurückgezogen hatte zum großen Leidwesen seiner zahlreichen Freunde.

Carl.

Carl ist der Sohn eines Wiener Banquiers, des Freiherrn von Bernbrunn, hat in früherer Jugend in Militärdiensten gestanden, und ist dann — seinen Familien-Namen ablegend — in München zum Theater gegangen. Seinen ersten Versuchen im Fache der Liebhaber stellten sich Hindernisse in den Weg; er stieß mit der Zunge an, sein Organ war rauh, und seine Gesichtsbildung nichts weniger als einnehmend. Ein Zufall brachte ihn auf die rechte Bahn. Der damalige Intendant des Münchener Hof-Theaters, Herr Lamotte, hatte ein Lustspiel aus Wien eingeschickt erhalten, welches den Titel führte: Der Fleischhauer aus Oedenburg. Er zögerte mit der Aufführung, weil diese Art von Lustspielen, in der sogenannten Wiener Localsprache, der niedrig-komischen Gattung angehörig, damals noch etwas ganz Neues war, und ihm auch die Besetzung der Hauptrolle ein Hinderniß schien. Carl's Anwesenheit brachte ihn nun auf die Idee, diesem den Vorschlag

zu machen, den Pantoffelhelden, Herrn von Springerl zu übernehmen. Der junge Mann, der nur Max Piccolomini und Carlos geträumt hatte, war nicht wenig über dieſen Antrag überraſcht. Einen alten, lächerlichen Ehekrüppel zu ſpielen, welche Zumuthung! Doch wollte er es in Erwägung ziehen; er nahm das Buch mit nach Hauſe, las die Rolle, und alsbald geſtaltete ſich vor ſeiner Phantaſie ein ſo fertiges, ausgeführtes Bild, daß er dem Drange nicht widerſtehen konnte, und die Zuſage machte: ſich dem Publikum als Herr von Springerl zu zeigen.

Der Erfolg blieb am erſten Abende zweifelhaft; die Erſcheinung überraſchte zu ſehr, als daß ſich gleich ein durchweg günſtiges Reſultat daraus hätte abnehmen laſſen können. Dies ſchreckte jedoch nicht ab, und bei den Wiederholungen brachte ſich das neue Genre ſo zu Ehren, daß man ſich ſogleich nach Seitenſtücken umſah, und Carl die Seele dieſer Unternehmungen zu werden verſprach. Man täuſchte ſich darin nicht. Der Herr von Hirſchkopf, in den drei Theilen des „Eipeldauers in Wien,“ und vor allen Andern, der Charakter des Staberl, den Carl zu einer ſtehenden Maske des localen Luſtſpiels mit großem Glücke umzuſchaffen wußte, machten ſolche Ravagen in dem bis dahin in München herrſchenden Geſchmack, daß man nach und nach daran denken mußte eine eigene Bühne dieſen Spielen einzuräumen, deren Direktor Carl wurde. Er und ſeine Anſtalt hatten ſich der allgemeinſten Gunſt zu erfreuen, und wenn je eine Bühne das Prädicat „Volksbühne“ verdiente, ſo war es dieſe. Hier wurde nichts übel genommen, Geſchmackloſigkeiten, Unanſtändigkeiten, nicht ſelten Frechheiten, wurden huldvollſt verziehen, denn man mußte ja von Herzen dabei lachen, und ein Mund der lacht kann nicht zugleich zum Pfeifen geſpitzt werden.

Carl ſtand ſich bei dieſem Unternehmen ſehr gut; er kaufte ſich ein artiges Wohnhaus in der Stadt und ein kleines Landgut, hielt Pferd' und Wagen, Kutſcher und Bediente und führte ein über die Maßen luxuriöſes Leben. Nach Verlauf einiger Jahre wußte er es dahin zu bringen, daß ihm die Direction des

zweiten Theaters mit einem Doppel-Zuſchuſſe vom Staate und aus der Schatulle des Königs für eigene Rechnung überlaſſen wurde. Hier ſtand er ſich nun noch beſſer. Er machte glückliche Speculationen, die beſonders aus Parodien der auf dem Hof-Theater gegebenen Stücke, aus ſinnreich und geſchmackvoll arrangirten Ballfeſten, prächtigen Decorirungen des Schauſpielhauſes, und dergleichen mehr beſtanden. Die Kunſt hatte keinen Gewinn davon, und ihn ſelbſt im Komiſchen, und ſeine Gattin im ſentimentalen und naiven Fache ausgenommen, zählte ſeine Bühne faſt keinen Schauſpieler von Namen und Bedeutung.

Mit dem Regierungswechſel in München erloſch momentan die Theilnahme, die bisher von Oben ſich auf dieſes Inſtitut geſenkt hatte, und Carl, der dieſes Zeichen der Ungunſt nicht zu tragen gewohnt war, erſann den abenteuerlichen Plan, ſich mit ſeiner ganzen Truppe auf einem Floße einzuſchiffen, und die Donau hinab nach Wien zu ſchwimmen, um dort in einem der Vorſtadt-Theater einige Wochen Gaſtrollen zu geben.

Es gewährte einen muntern Anblick, das Floß mit der „luſtigen Landsmannſchaft“ vom grünen Baum in München, auf der Iſar abfahren zu ſehen. Es war mit den bayeriſchen Farben pavoiſirt und mit Kränzen geſchmückt. Hier war einer Dame dieſes, dort einem Herrn jenes auf das Floß gefallen und den durchplätſchernden Waſſern der grünen Iſar zur Beute geworden; Schmerz und Freude, Abſchied und Ausſicht in die luſtige Ferne, Alles drückten die Reiſenden auf gewohnte, lebhaft-dramatiſche Weiſe aus, zum großen Ergötzen der zahlreich am Ufer verſammelten Zuſchauer.

Die Geſchäfte in Wien gingen trefflich. Schuſter und Raimund, die angebeteten Volks-Komiker lebten und wirkten noch, aber Carl gelang es auch das Publikum zu intereſſiren. Namentlich machte ſein „Staberl in Floribus“ unerhörtes Glück und trug ihm eine bedeutende Summe ein. Er kehrte nach dieſem Verſuche nur noch auf kurze Zeit nach München zurück, um ſeine dortigen Geſchäfte zum Abſchluß zu bringen und hierauf nach

Wien zurückzukehren, wo er die Direction des Theaters an der Wien übernahm und noch im gegenwärtigen Augenblicke führt. Sein Glück, auf die Beutel der Wiener zu speculiren, verließ ihn nicht, und es ist bis jetzt wohl noch keinem deutschen Schauspieler gelungen, — selbst Schröder in Hamburg nicht ausgenommen — sich ein so großes Vermögen zu erwerben. Er ist fast Eigenthümer des prächtigen Theatergebäudes an der Wien, und hat außerdem noch schöne Besitzungen, so unter andern ließ er eine neue Straße in Hiezing bei Wien, die Carlsstraße, aus eigenen Mitteln anlegen.

Von der Ausübung seiner Kunst hat er sich in neuerer Zeit zurückgezogen, und das Theater ist unter seiner Leitung zu einem Grade der Erniedrigung hinabgesunken, wie nie vorher. Dessenungeachtet macht irgend ein neues Stück von Nestroy, oder eine Rolle des beliebten Komikers Scholz unvermuthet Glück und das neugierige Publikum läßt sich dadurch verlocken, sich in Masse nach dem entwürdigten Tempel zu begeben, und vergißt, daß ihm einst dort die schönsten Kunstgenüsse geboten wurden.

Carl ist von kleinem Wuchse, aber sein Körper ist muskulös und von einer überraschenden Gewandtheit. Er besitzt Geist und die Gabe sich auf lächerliche Weise umgestalten zu können. Dies sind seine bedeutendsten Vorzüge. Da er sich nie Zwang auferlegte, und jeden Einfall auf dem Theater zum Besten gab, so entstand daraus allerdings ein überraschendes Feuerwerk von Witzfunken, unter denen jedoch auch viel schlechter Witz mit in den Kauf genommen werden mußte. Carl scheute nichts, wenn es ihm darauf ankam einen Einfall auszuführen, einen Witz zu Markte zu bringen. Es fehlte ihm nicht an Muth, was auch seine Feinde gegen ihn darüber ausgesagt haben mögen. Er war mehr als einmal in dem Fall ernste Händel auszufechten.

Wenn es gleich nicht möglich ist, einem ähnlichen Treiben im Bereiche der Kunst unter allen Bedingungen das Wort zu sprechen, so kann man ihm in einer Stadt wie Wien, so reich an ächten Kunstspenden der verschiedensten Art, wohl mit Ruhe

zuſchauen. Die letztern werden dem erſtern immer die Wage halten, und die Parodie iſt ein heilſames Gegengift gegen manche Gebrechen der Zeit, wie Jedermann weiß.

In einem kleinen, verſumpften Städtchen, bei einem ſtabilen, unregſamen Publikum, das mit Miſerabilitäten geſtopft wird und ſich dafür bedanken muß, könnte ſolch ein induſtrieller Mann, mit Carl's Talent, Geſchick und Einſicht begabt, wohl viel Unheil anſtiften — wenn dieſes überhaupt Unheil zu nennen, und ein ſolcher Fall überall zu denken wäre.

Schmelka.

Einer der luſtigſten Schauſpieler Deutſchlands, der ein im proviſirendes Talent in ſeltenem Grade beſitzt. In ſeiner Jugend, als er nach Devrients Abgang die Breslauer zu tröſten berufen wurde, war er von einer überſprudelnden Laune beſeelt, die faſt keine Schranken kannte. Eine unwiderſtehliche Wirkung brachte er durch ſeinen komiſchen Ernſt hervor, wozu ſich ſeine ausdrucksvolle Phyſiognomie, mit den großen ſchwarzen Augen und den ſtark gezogenen Brauen willig hergab. In ſolchen Momenten ſoll er Fleck ähnlich geſehen haben, wie mir von Leuten verſichert wurde, die ſich Fleck's Erſcheinung noch erinnerten.

Schmelka iſt in Riga geboren und ſeine Kenntniß des Wiener Dialects hat er vornehmlich ſeinem langen Aufenthalt in Prag und Wien zu verdanken. Haſenhut, der in den Rollen der Tadädl von den Wienern ſo hoch gehalten wurde, war ſein früheſtes Muſter. Als Haſenhut es ſich in ſeinen alten Tagen beikommen ließ, nach Norddeutſchland zu reiſen um Gaſtrollen zu geben, und in Berlin als Lorenz im Hausgeſinde ausgepfiffen

wurde, befand ſich Schmelka im Parterre und weinte. — Dieſer Zug böte nach meiner Meinung Stoff zu einem ganz artigen Vaudeville in der Art der Franzoſen.

Schmelka war wohl nie ſtrenger Charakteriſtiker, ſondern er opferte Alles der augenblicklichen Eingebung ſeiner Laune; haben ihn deßhalb auch Einige einen Spaßmacher genannt, ſo möge er ſich damit tröſten, daß Shakespeare ſagt: „es ſey wahrlich nichts Leichtes und Verwerfliches, ernſte, ehrbare Leute zum Lachen zu bringen.“

Und dieſes verſtand er ſtets. —

Wer wohl konnte ernſthaft bleiben, wenn er in den Schweſtern von Prag, als Bedienter in der Staatslivree, ſeinen Tanz begann und dabei die Becken zu ſchlagen ſchien, oder wenn er mit einem Handtuche den Shawltanz ausführte, oder wenn er an einer der Proſceniumsſäulen emporkletterte und mit irgend einem Bekannten in den Logen converſirte. Glückliche Zeit, wo ſolcher Spaß noch nicht verpönt war und wo der Komiker ein Privilegium beſaß, das ihm ſtreitig zu machen Niemandem im Ernſte einfallen durfte, der nicht ſelbſt lächerlich zu erſcheinen Luſt hatte.

Schmelka hatte aber auch ſeine ernſte Seite. Er war phantaſtiſch ſeiner Natur nach und ſelbſt durch ſeinen Scherz leuchtete manchmal auf wahrhaft dämoniſche Weiſe ein ſpukhafter Wahnſinn, der jedoch von dem rohen Haufen, der ſchon lachte wenn er nur ſeinen Liebling auftreten ſah, nie begriffen wurde.

Jetzt iſt Schmelka alt geworden und ſpielt am Königſtädtiſchen Theater in Berlin ſeit einer Reihe von Jahren, was ihm dort geboten wird. Es liegt eine lange Zeit zwiſchen jenen Tagen, nach denen ich dieſe Skizze entwerfe und jetzt. Ich muß daher annehmen, daß manches ſich bei unſerm Künſtler Anders geſtaltet haben mag; doch wie er in ſeiner ſchönſten Kraft war, ſollte er unter uns fortleben.

Vernet.

Man könnte ſagen, daß das Theater des Variétés für Vernet errichtet worden ſey, oder daß Vernet für das Theater des Variétés geſchaffen wurde. Dieſe Bühne iſt Vernets Geliebte und wenn es gleich, wie ſolches üblich, zwiſchen beiden Geliebten manchen kleinen Zwiſt gibt, ſo kommt doch ſtets eine Verſöhnung zu Stande, welcher das Publikum mit großem Vergnügen beiwohnt.

Vernet iſt ein Pariſer Kind, und ſo zu ſagen ein Zögling ſeines Theaters; er war nie in der Provinz. Im Theater des capucins, das jetzt nicht mehr exiſtirt, begann er ſeine Laufbahn, dann kam er als Choriſt zu dem Variétés-Theater und verſuchte ſich daneben in kleinen Rollen.

Brunet, Tiercelin und Potier ſtrahlten damals in ihrem vollen Glanze, und unter dem Einfluſſe dieſer drei Sonnen, der wahrſten und natürlichſten Komik, entzündete ſich Vernets Talent. Er iſt der Reflex davon, verſchmolz alle drei Manieren in eine einzige, die nun ſein Eigenthum iſt, und überragte ſo ſeine Nebenbuhler Odry, Arnal und Legrand.

Sein feines und angenehmes Geſicht beſtimmte Vernet anfänglich, die Liebhaber zu ſpielen, allein ſeine mit Kehllauten kämpfende Ausſprache und eine ſtattliche Körperfülle veranlaßten ihn, ſich mit dem komiſchen Fache zu begnügen, worin ihm Wenige gleich kommen.

Man möchte manchmal Vernet den erſten Schauſpieler von Paris nennen, obgleich er den Zuſchauer nicht hinzureißen im Stande iſt, gleich Potier, Arnal und ſelbſt Odry. Vielleicht fehlt ihm Originalität, Bizarrerie, jenes Unerwartete, wodurch das Publikum frappirt wird. Obgleich man dieſe Eigenſchaft nicht zu definiren im Stande iſt, ſo darf man aber doch nicht in Abrede ſtellen, daß ſie vorhanden ſey.

Nie wurde ein Schauſpieler mehr von dem Publikum geliebt als Vernet, und nie war ein Schauſpieler auch ein gewiſſenhafterer Beobachter und dabei wärmer, wahrer und vielſeitiger als er. Wir wünſchen ihm nicht einmal jene allerdings überraſchende Eigenſchaft, von welcher wir oben ſprachen, wodurch der Schauſpieler den Beifall auf die Spitze treibt, indem er den guten Geſchmack oftmals auf Koſten der Wahrheit und der Natur beleidigt.

Einige Male errang Vernet auch dieſen Erfolg, wie z. B. in der Rolle des Triſtapatte in Bär und Baſſa. Dies geſchah jedoch gleichſam wider ſeinen Willen und ohne den Ausdruck einer liebenswürdigen Naivetät bei Seite zu laſſen, den er nie aufgiebt. Da war kein Bemühen ſichtbar, ſich mit dem Publikum in Rapport zu ſetzen. Er ſchien ſtets vollkommen überzeugt, daß er eine mögliche Perſon vorſtellte, und dieſe Ueberzeugung war er bemüht auch auf den Zuſchauer überzutragen.

Unter der Maſſe von Rollen, die er geſchaffen hat, kann man folgende als Typen anführen, um die Vielſeitigkeit ſeines Talentes zu zeigen: Jeanjean in den „Bonnes d'enfans,“ den jungen Handwerker in den „Schneidermamſels,“ den Kellner in dem „ſchönen Soldaten,“ einen alten Uhrmacher in „Fünf Uhr Abends,“ Madame Pochet in der Poſſe gleichen Namens und Prosper et Vincent.

Vernet kann über ſeine Kunſt keine Rechenſchaft geben; er weiß nicht zu ſagen wie er eine Rolle ſpielt; er empfängt ſie, modellirt ſie, und gibt ſie aus einem Guß.

Sein Leben wurde von ſtarken Leidenſchaften und Täuſchungen in der Liebe bewegt, wie es das Theaterleben eines talentvollen Schauſpielers ſtets mit ſich bringt. Er heirathete ſehr jung die Schweſter eines Figuranten der Variétés, welche, wie man ſagt, aus Eiferſucht toll wurde und dann ſtarb. Hierauf verheirathete er ſich zum zweiten Male mit einer ſchönen Italienerin, die nun auch faſt närriſch — aus Liebe zu ihm — geworden iſt.

Vernet iſt jetzt ein rangirter Mann, der ſich ein hübſches Haus bei Charenton gebaut, aber unglücklicher Weiſe das Podagra hat. Dieſe Krankheit der reichen Leute und dieſes von ſeinem Theater etwas zuweit entfernte Haus hatten zwiſchen Vernet und ſeiner Direction einige Spannung verurſacht. Hiezu kamen noch die Debuts von Frederic Lemaitre an ſeinem Theater; allein dieſe Wolken waren nur vorübergehend und Vernet iſt wieder im vollen Beſitz der Gunſt eines Publikums, das ſo oft ſchon ſeinen Siegen beiwohnte.

Bouffé.

Bouffé iſt das achte oder neunte Kind eines Vergolders. Das Geſchäft ſeines Vaters, das er anfänglich ergriff, iſt vielleicht Schuld, daß ſeine Geſundheit jetzt fortwährend ſehr leidend iſt. Von früher Kindheit entwickelte ſich in ihm eine große Luſt am Komödienſpiel. Zuerſt zeichnete er ſich bei dem Theater des **Panorama dramatique** aus, welches damals von Herrn Taylor dirigirt wurde, der ſpäter Director des **Théâtre français** wurde.

Obgleich Bouffé noch ſehr jung war, ſo excellirte er doch ſchon in Greiſenrollen. Am **Théâtre des nouveautés** ſchuf er einſt die Rolle eines Zimmermanns auf ſo originelle Weiſe, daß er ſich dadurch einen bedeutenden Namen machte; dann nahm er ein Engagement bei dem Theater des **Gymnase**, wo er ſeinen Ruhm begründete, indem er die verſchiedenartigſten Rollen ſpielte. Für einen Theil des Publikums iſt Bouffé jetzt der erſte Schauſpieler der Epoche; Andere ſehen in ihm nur einen Nachahmer Potier's. Dieſer Vorwurf iſt jedoch nicht gegründet. Beide Künſtler beſitzen dieſelbe ſchwache und kränkliche Organiſation; gleich wie Potier, verläßt auch Bouffé auf den Gipfel der Komik plötzlich

alle Kraft, und er wird ohnmächtig, wie Moliere, mitten unter dem Lachen des Parterres.

Muß ein Schauſpieler durchaus heiterer Laune ſeyn, wenn er Heiterkeit von der Scene herab verbreiten ſoll? Muß er durchaus Geiſt haben und unterrichtet ſeyn, wenn auch ſein Spiel geiſtreich und unterhaltend ſeyn ſoll? Beobachtende und unterrichtete Schauſpieler haben ſich oft verneinend über dieſe beiden Fragen ausgeſprochen, und Bouffé ſelbſt ſcheint dieſe Meinung zu beſtätigen. Er zeichnet ſich weder durch ſein Wiſſen noch durch ſeine Luſtigkeit aus, und aus Erfahrung darf ich behaupten, daß unſere beſten Komiker melancholiſchen Temperaments ſind.

Bouffé iſt ein Künſtler der Freude verbreitet, ohne dieſes Gefühl zu theilen, der zwölf bis fünfzehnhundert Perſonen alle Abend weinen oder lachen machen kann, ohne daß er es zu ahnen ſcheint. Wenn auch ſeinem Organ der Klang fehlt, wenn ſein Wuchs unbedeutend iſt, wenn er etwas zu viel herumtrippelt, wenn ſein ewiges Augenblinzeln ihm mehr ironiſchen Ausdruck als komiſche Kraft in den Blick legt, ſo iſt er dennoch ein intelligenter, geſchickter, feiner, geiſtreicher und practiſcher Künſtler. Bouffé's Talent berührt beide Enden der Kunſt: die Komödie und das Drama. Derſelbe Menſch, der eben zur tollſten Luſtigkeit aufſtachelte, wird uns gleich zum Weinen bringen. Um aber dieſe beiden entgegengeſetzten Gefühle in uns hervorzurufen, greift Bouffé nie zu Uebertreibungen, ſein Naturell und ſeine Naivetät machen ihn zum Komiker, und eben ſo rührt er ohne Anſtrengung und Vorbereitung durch die ſtrenge Wahrheit der Nuancirungen.

Wir ſprechen hier nur von Bouffé aus dem ernſteſten Geſichtspunkte, obgleich in dieſem liebenswürdigen Schauſpieler noch eine andere Seite hervorzuheben iſt, die eben ſo ausgezeichnet erſcheint: derſelbe Künſtler, ſo zurückhaltend, ſo gemeſſen, ſo wahr, ſo voll guten Geſchmacks, kann die Nachahmung des Lächerlichen bis zu den burlesken Formen der Charge und Karrikatur treiben.

Wenn er ſich ganz ſeiner ausgelaſſenſten Laune und ſeinen *tollſten* Erfindungen überläßt, wenn er ſich Zeit nimmt, ſind

Geſicht, ſeine Arme und Beine, ſein Kleid, kurz, ſeine ganze Perſon zu transformiren, ſo erblicken wir eine ganze Reihe von Originalen, wie ſie nur aus dem Hirne Dantan's, Grandville's und Charlet's entſpringen.

In der Tiefe und im Feuer erreicht er Grandmenil im Geizigen; in der Unbefangenheit und Bonhomie Brunet in Michel Perrin, Potier in den vieux péchés, mit Vernet rivaliſirt er in dem Zimmermann und dem Gamin de Paris. Es iſt nicht zu läugnen, daß Bouffé in dieſem Augenblick der erſte Schauſpieler in der Hauptſtadt Frankreichs iſt, und daß ihm nur vielleicht einer den Rang ſtreitig macht. *

Odry.

Verſailles gebar um 1778 den großen Komiker Odry. Es war das Jahr in dem die Mars geboren wurde, und in dem Lekain ſtarb und mit ihm Voltaire, Jean Jacques Rouſſeau und der Weltumſegler Cook. Die eifrigen Freunde der dramatiſchen Kunſt hätten damals, wenn ſie Odry's Talent ſchon gekannt hätten, eben ſo gut lachen als weinen können; weinen um Lekain's Verluſt, lachen um Odry's Gewinn.

Odry, fils de Thalie,
Bercé par la folie . . . . .

wie er ſelbſt in einem ſeiner Stücke recht poetiſch von ſich ſagt.

Odry trieb zuerſt die Profeſſion des ewigen Juden, denn er war Stiefelmacher. Endlich aber ward er dieſes Handwerks

* Nach den neueſten Berichten aus Paris, leidet dieſer Künſtler an einer Luftröhrenkrankheit und tritt jetzt in einer ſtummen Rolle auf, die er ſich ſelbſt geſchaffen hat.

müde und rief, wie jener große italieniſche Maler, doch mit einer kleinen Variante: anch' io son comico! Und damit wurde er Figurant bei dem Theater der Gaité. Im Jahr 1806 ging er zu dem Theater der Porte St. Martin über, um das Fach der ſogenannten Utilités auszufüllen. Endlich gelang es ihm in den Variétés aufgenommen zu werden, wo damals eine große Anzahl der erſten komiſchen Talente vereinigt war. In einem kleinen Stücke von Desaugiers, betitelt „un quart d'heure de folie“ machte er ſich zuerſt in einer unbedeutenden Rolle bemerkbar; aber erſt in dem allerliebſten Vaudeville „Quinze ans d'absence“ zeigte er ſich als einen originellen und natürlichen Komiker in der Rolle eines dummen Bauern, der von ſeiner Frau beherrſcht wird und die ihm nur zwei Worte zu ſprechen erlaubt, ihm aber ſogleich über das Maul fährt, wenn er mehr ſprechen will. Er brachte in dieſer faſt ſtummen Rolle einen außerordentlichen Effekt hervor, der um ſo merkwürdiger war, als Tiercelin und andere Komiker die Rolle zurückgegeben hatten, weil ſie ſolche für zu ſchlecht hielten.

Von dieſem Augenblicke an wurde Odry von dem Publikum begriffen und ſtieg von gewöhnlichen Succeſſen zu vollſtändigen Siegen. Zu gleicher Zeit wurde Odry der Liebling der Habitués ſeines Theaters, und auch außer demſelben in Caffeehäuſern und in Privatgeſellſchaften. Er war der originellſte, bizarreſte Luſtigmacher, den man ſich denken kann. Odry glänzt nicht durch den Calembourg, den er verſchmäht, ſondern durch groteske und überraſchende Züge und wahrhaft phantaſtiſche Ideen. Sein Mährchen von den drei Mühlen hat in dieſer Hinſicht große Vorzüge und bedeutenden Beifall erhalten. Man muß ihn über Geſchichte oder höhere Politik ſprechen hören, um ihn ganz würdigen zu können.

„Bah, bah!“ ſagte er einſt in einer Geſellſchaft, „ſprecht mir nicht von Eurem Ludwig XIV., dem wir das Edikt von Nantes verdanken!“ — Das heißt, ſagte ein daneben Stehender, um ihm ſeinen hiſtoriſchen Irrthum bemerkbar zu machen, es war nicht Ludwig XIV., der das Edikt von Nantes gab, ſondern er war

es im Gegentheil, der es aufhob. So hatte er deſto größeres Unrecht! rief Odry verächtlich aus.

Odry hat auch, wie unſer Raimund, moraliſche Romanzen und Lieder gedichtet. Eines davon, la figurante, iſt ſo ergreifend wahr, daß manche junge Perſon dadurch leicht von ihrem ſogenannten Beruf für das Theater geheilt werden könnte. Es wäre unmöglich, alle Werke dieſer Art hier aufzuzählen, die man Odry verdankt. Eben ſo wenig aber iſt es möglich, die große Menge von Rollen herzuzählen, die er geſchaffen und mit ſo origineller Färbung zu geben gewußt. Wer ihn als Phyſiker im Bademantel in der Ecole de natation die Erklärung der Wärmelampe vortragen hörte, wird mit mir übereinſtimmen, daß man nichts Komiſcheres ſehen kann.

Nachdem Odry ſich von den Variétés zurückgezogen hatte erſchien er auf dem kleinen Theater der Folies dramatiques und iſt in dieſem Augenblicke wieder Mitglied der Porte St. Martin, die den Anfang ſeiner Leiſtungen ſah, und nun auch wahrſcheinlich ſeinen Abſchied empfangen wird. Ob ihn die Liebe zur Kunſt oder zum Gelde ſo von Theater zu Theater treibt, möge hier unentſchieden bleiben. Wir glauben annehmen zu dürfen, daß Beides wohl daran Antheil haben mag.

Odry hat ſeit Kurzem ſeine Perrücke abgelegt und erſcheint im Leben mit einem weißen Patriarchenhaupte. Dies ſteht ihm beſonders gut als Eigenthümer eines ſchönen Landhauſes in Corbeil an der Seine. Als er es kaufte, ſagte er zu ſeinen Freunden, es geſchähe deßhalb, weil er „l'habitude de la Seine“ habe. Dies war nämlich ein Calembourg, und zwar kein übler.

Arnal.

Man geht zum Theater, wie man ſich bei einem Regiment anwerben läßt, gewöhnlich, weil man nichts anders anzufangen weiß. Manchmal treibt uns die Leidenſchaft, die Laune, die Eitelkeit, das Bedürfniß dazu; nur im ſeltenſten Falle iſt es ein unbezwinglicher Beruf. Es wäre wirklich intereſſant zu wiſſen, was unſere berühmteſten dramatiſchen Künſtler trieben, bevor ſie es wurden. Ohne uns hier in genealogiſche Unterſuchungen einzulaſſen, wollen wir von Arnal berichten, was er war, bevor er es unternahm, einer unſerer erſten Aerzte für Milzkranke zu werden.

Arnal wurde 1797 geboren und mit neun Jahren zu einem Ciſeleur in die Lehre gegeben. Später war er bei der königlichen Münze und namentlich in dem Bureau der Fünffrankenſtücke angeſtellt. Der Krieg entriß ihn aber bald dem traurigen Vergnügen, Thaler zu zählen, von denen er keinen einzigen behalten durfte, und warf ihn zu den ſogenannten Pupilles de la garde. Dies war im Jahr 1812. Da er ſehr geſchickt in der Handhabung der Waffen war, ſo machte er Fortſchritte bis zum Sergeanten und befand ſich 1814 bei der Affaire vor Paris. Wer ſollte ihm dieſe kriegeriſchen Eigenſchaften zutrauen, wenn man ihn den Poltron in dem gleichnamigen Stücke mit ſo vieler Wahrheit ſpielen ſieht!

Allein der militäriſche Ruhm war Arnals Sache nicht. Er verſchmähte die Epaulettes des Unterlieutenants, um in Gemeinſchaft mit dem Regimentsſchneider die Uniformen zu liefern. Nachdem die Reſtauration ihm dieſes Geſchäft genommen hatte, wurde Arnal Polirer bei einem Fabrikanten von Metallknöpfen und gewann durch drei Jahre täglich fünf Franken. In dieſer unbedeutenden Stellung ergriff ihn zuerſt die Luſt Komödie zu ſpielen.

Nachdem er ſich eine kurze Zeit bei einem Theater ohne Namen herumgetrieben, wurde er Figurant bei dem Variétés-Theater und blieb daſelbſt zehn Jahre nur in den untergeordnetſten Parthien beſchäftigt. Hierauf ging er zum Vaudeville über, wo ſein Ruf zuſehends wuchs. Jetzt ſteht er in der Reihe der erſten Schauſpieler von Paris.

Wenn ſein Talent nicht ſo ächt iſt als Bouffés und Vernets, wenn er gleich nicht ſo gewiſſenhaft bei ſeinen Studien zu Werke geht, als dieſe Künſtler, ſo beſitzt er hingegen Potiers und Odry's Kühnheit, ihre glückliche Gabe, ſich mit dem Publikum zu verbrüdern, ohne jedoch ſeine Reizbarkeit zu beleidigen. Arnal weiß am beſten den Zuſchauer vergeſſen zu machen, daß er Komödie ſpielt. Oftmals ſcheint er ſich auf ſeine Antwort zu beſinnen, nicht aber, weil er ſeine Rolle nicht kann, ſondern um dem baroken und bizarren Dialoge, mit dem er ſein Gedächtniß anfüllen mußte, einen Schein von Wahrheit zu ertheilen. Ein bekannter franzöſiſcher Kritiker nennt ihn unterhaltend, ohne Abſicht es ſeyn zu wollen, ſtets neu ohne Studium, geiſtreich ohne es zu wiſſen; er iſt Schauſpieler mit ganzer Seele, aufrichtig, nicht aus Eitelkeit; es iſt ihm Bedürfniß, daß man über ihn lache, und nie übertreibt er dabei.

Arnals Luſtigkeit iſt nicht lebendig, nicht ſprühend, nicht gemein, nicht volksthümlich, ſondern ſie iſt bürgerlich, Jedermann begreift ſie; es iſt die Luſtigkeit eines Menſchen, der weder gut noch ſchlecht erzogen worden, ſondern der ſich allein erzogen hat, der nicht boshaft lacht, ſondern nur aus innerer Luſtigkeit und weil er lachen muß, lacht. Deßhalb liebt und beklatſcht man ihn; immer will man Arnal wiederſehen, ſobald er eine neue Rolle gibt. Eine ſeiner neueſten, die er mit dem größten Beifall ausführt, und die bei Allen, die ihn darin ſahen, dieſen ihm ertheilten Lobſpruch gewiß nicht als übertrieben erſcheinen laſſen wird, iſt Renaudin de Caen.

wurde, befand ſich Schmelka im Parterre und weinte. — Dieſer Zug böte nach meiner Meinung Stoff zu einem ganz artigen Vaudeville in der Art der Franzoſen.

Schmelka war wohl nie ſtrenger Charakteriſtiker, ſondern er opferte Alles der augenblicklichen Eingebung ſeiner Laune; haben ihn deßhalb auch Einige einen Spaßmacher genannt, ſo möge er ſich damit tröſten, daß Shakespeare ſagt: „es ſey wahrlich nichts Leichtes und Verwerfliches, ernſte, ehrbare Leute zum Lachen zu bringen.“

Und dieſes verſtand er ſtets. —

Wer wohl konnte ernſthaft bleiben, wenn er in den Schweſtern von Prag, als Bedienter in der Staatslivree, ſeinen Tanz begann und dabei die Becken zu ſchlagen ſchien, oder wenn er mit einem Handtuche den Shawltanz ausführte, oder wenn er an einer der Proſceniumsſäulen emporkletterte und mit irgend einem Bekannten in den Logen converſirte. Glückliche Zeit, wo ſolcher Spaß noch nicht verpönt war und wo der Komiker ein Privilegium beſaß, das ihm ſtreitig zu machen Niemandem im Ernſte einfallen durfte, der nicht ſelbſt lächerlich zu erſcheinen Luſt hatte.

Schmelka hatte aber auch ſeine ernſte Seite. Er war phantaſtiſch ſeiner Natur nach und ſelbſt durch ſeinen Scherz leuchtete manchmal auf wahrhaft dämoniſche Weiſe ein ſpukhafter Wahnſinn, der jedoch von dem rohen Haufen, der ſchon lachte wenn er nur ſeinen Liebling auftreten ſah, nie begriffen wurde.

Jetzt iſt Schmelka alt geworden und ſpielt am Königſtädtiſchen Theater in Berlin ſeit einer Reihe von Jahren, was ihm dort geboten wird. Es liegt eine lange Zeit zwiſchen jenen Tagen, nach denen ich dieſe Skizze entwerfe und jetzt. Ich muß daher annehmen, daß manches ſich bei unſerm Künſtler Anders geſtaltet haben mag; doch wie er in ſeiner ſchönſten Kraft war, ſollte er unter uns fortleben.

Erster Aufzug.

Erſter Auftritt.

Kurzes Zimmer mit einer Mittel- und einer Seitenthüre rechts, links ein Fenſter. In der Mitte ſteht ein Tiſch mit drei Stühlen, Frau von Adlerhorſt ſitzt in der Mitte, ihr zu beiden Seiten Thomas und Adam Brand.

Thomas. Nein!

von Adlerhorſt. Nein!

Adam. Nein!

Thomas. Endlich einmal alle Stimmen gleich. Das iſt mir noch nicht vorgekommen, ſeit wir Emilien gemeinſchaftlich bevormunden.

von Adlerhorſt. Ehe ich zugebe, daß meine Mündel einen Kaufmann heirathet, ſoll ſie lieber unvermählt ſterben.

Adam. Fiat Justitia!

Thomas. Et pereat mundus!

Adam (erſchrocken). Warum nicht gar!

von Adlerhorſt. Das Leben eines Kaufmanns iſt ſo einförmig und langweilig wie ein Uhrwerk, das Gewicht iſt der Geldſack.

Thomas. Und die Frau iſt die Unruhe darin.

Adam. Wenn es noch ein Mann wäre, der in Verbindung mit Sumatra oder Braſilien ſteht, daß man durch ihn die entomologiſchen Sammlungen unſerer Stadt bereichern könnte; aber ſo ein Krämer, der Kaffee und Zucker aus der dritten Hand kauft.

Nie wurde ein Schauſpieler mehr von dem Publikum geliebt als Vernet, und nie war ein Schauſpieler auch ein gewiſſenhafterer Beobachter und dabei wärmer, wahrer und vielſeitiger als er. Wir wünſchen ihm nicht einmal jene allerdings überraſchende Eigenſchaft, von welcher wir oben ſprachen, wodurch der Schauſpieler den Beifall auf die Spitze treibt, indem er den guten Geſchmack oftmals auf Koſten der Wahrheit und der Natur beleidigt.

Einige Male errang Vernet auch dieſen Erfolg, wie z. B. in der Rolle des Triſtapatte in Bär und Baſſa. Dies geſchah jedoch gleichſam wider ſeinen Willen und ohne den Ausdruck einer liebenswürdigen Naivetät bei Seite zu laſſen, den er nie aufgiebt. Da war kein Bemühen ſichtbar, ſich mit dem Publikum in Rapport zu ſetzen. Er ſchien ſtets vollkommen überzeugt, daß er eine mögliche Perſon vorſtellte, und dieſe Ueberzeugung war er bemüht auch auf den Zuſchauer überzutragen.

Unter der Maſſe von Rollen, die er geſchaffen hat, kann man folgende als Typen anführen, um die Vielſeitigkeit ſeines Talentes zu zeigen: Jeanjean in den „Bonnes d'enfans,“ den jungen Handwerker in den „Schneidermamſels,“ den Kellner in dem „ſchönen Soldaten,“ einen alten Uhrmacher in „Fünf Uhr Abends,“ Madame Pochet in der Poſſe gleichen Namens und Prosper et Vincent.

Vernet kann über ſeine Kunſt keine Rechenſchaft geben; er weiß nicht zu ſagen wie er eine Rolle ſpielt; er empfängt ſie, modellirt ſie, und gibt ſie aus einem Guß.

Sein Leben wurde von ſtarken Leidenſchaften und Täuſchungen in der Liebe bewegt, wie es das Theaterleben eines talentvollen Schauſpielers ſtets mit ſich bringt. Er heirathete ſehr jung die Schweſter eines Figuranten der Variétés, welche, wie man ſagt, aus Eiferſucht toll wurde und dann ſtarb. Hierauf verheirathete er ſich zum zweiten Male mit einer ſchönen Italienerin, die nun auch faſt närriſch — aus Liebe zu ihm — geworden iſt.

Vernet iſt jetzt ein rangirter Mann, der ſich ein hübſches Haus bei Charenton gebaut, aber unglücklicher Weiſe das Podagra hat. Dieſe Krankheit der reichen Leute und dieſes von ſeinem Theater etwas zuweit entfernte Haus hatten zwiſchen Vernet und ſeiner Direction einige Spannung verurſacht. Hiezu kamen noch die Debuts von Frederic Lemaitre an ſeinem Theater; allein dieſe Wolken waren nur vorübergehend und Vernet iſt wieder im vollen Beſitz der Gunſt eines Publikums, das ſo oft ſchon ſeinen Siegen beiwohnte.

Bouffé.

Bouffé iſt das achte oder neunte Kind eines Vergolders. Das Geſchäft ſeines Vaters, das er anfänglich ergriff, iſt vielleicht Schuld, daß ſeine Geſundheit jetzt fortwährend ſehr leidend iſt. Von früher Kindheit entwickelte ſich in ihm eine große Luſt am Komödienſpiel. Zuerſt zeichnete er ſich bei dem Theater des Panorama dramatique aus, welches damals von Herrn Taylor dirigirt wurde, der ſpäter Director des Théâtre français wurde.

Obgleich Bouffé noch ſehr jung war, ſo excellirte er doch ſchon in Greiſenrollen. Am Théâtre des nouveautés ſchuf er einſt die Rolle eines Zimmermanns auf ſo originelle Weiſe, daß er ſich dadurch einen bedeutenden Namen machte; dann nahm er ein Engagement bei dem Theater des Gymnase, wo er ſeinen Ruhm begründete, indem er die verſchiedenartigſten Rollen ſpielte. Für einen Theil des Publikums iſt Bouffé jetzt der erſte Schauſpieler der Epoche; Andere ſehen in ihm nur einen Nachahmer Potier's. Dieſer Vorwurf iſt jedoch nicht gegründet. Beide Künſtler beſitzen dieſelbe ſchwache und kränkliche Organiſation; gleich wie Potier, verläßt auch Bouffé auf den Gipfel der Komik plötzlich

Die Vormundschaft.

Luſtſpiel in zwei Aufzügen.

Von

W. A. Gerle und Aſſo Horn.

Jeder will den Preis erringen,
Einem nur iſt er beſchieden;
Doch ich wär' nicht unzufrieden
Wenn's dem Beſſern thät gelingen
Ihn ſtatt meiner zu erſchwingen.

(Chamiſſo.)

Perſonen.

Frau von Adlerhorſt, Wittwe.
Julius, ihr Sohn.
Emilie Brand, ihre Nichte und Mündel.
Thomas Brand, Oekonom, } Emiliens Oheime und
Adam Brand, Profeſſor, } Mitvormünder.
Geheimer Legationsrath von Morgenſtern.
Georg, ſein Neffe.
Candidat Schmidt.
Marie, Stubenmädchen der Frau von Adlerhorſt.
Candidat Hasper.

Männer, Weiber und Kinder.

Erſter Aufzug.

Erſter Auftritt.

Kurzes Zimmer mit einer Mittel- und einer Seitenthüre rechts, links ein Fenſter. In der Mitte ſteht ein Tiſch mit drei Stühlen, Frau von Adlerhorſt ſitzt in der Mitte, ihr zu beiden Seiten Thomas und Adam Brand.

Thomas. Nein!

von Adlerhorſt. Nein!

Adam. Nein!

Thomas. Endlich einmal alle Stimmen gleich. Das iſt mir noch nicht vorgekommen, ſeit wir Emilien gemeinſchaftlich bevormunden.

von Adlerhorſt. Ehe ich zugebe, daß meine Mündel einen Kaufmann heirathet, ſoll ſie lieber unvermählt ſterben.

Adam. Fiat Justitia!

Thomas. Et pereat mundus!

Adam (erſchrocken). Warum nicht gar!

von Adlerhorſt. Das Leben eines Kaufmanns iſt ſo einförmig und langweilig wie ein Uhrwerk, das Gewicht iſt der Geldſack.

Thomas. Und die Frau iſt die Unruhe darin.

Adam. Wenn es noch ein Mann wäre, der in Verbindung mit Sumatra oder Braſilien ſteht, daß man durch ihn die entomologiſchen Sammlungen unſerer Stadt bereichern könnte; aber ſo ein Krämer, der Kaffee und Zucker aus der dritten Hand kauft.

Thomas. Ja, wenn es noch ein Kaufmann wäre, der die vaterländiſche Induſtrie durch große Woll- oder Flachsgeſchäfte zu heben vermöchte, der Runkelrüben-Zucker-Fabriken anlegte — aber ſo ein winziges Mäunlein, das Häringe und Baumöl feil hat. Pfui Teufel! der bekommt unſere Mündel nicht.

von Adlerhorſt. Ich wollte allenfalls ein Auge zudrücken, wegen der Geburt, wenn es ein Banquier wäre, der in der Reſidenz ein Haus macht, Emilie käme dann doch nicht ganz aus aller Liaiſon mit dem Adel — aber ein Krämer in einer Provinzſtadt! — nimmermehr!

Thomas. Ei was, Banquier! man hat Beiſpiele, daß Häuſer fallirt haben, denen Kaiſer und Könige Zepter und Krone auf Credit gegeben hätten. Das iſt alles nichts, die Oekonomie iſt allein ſicher und unwandelbar. Grund und Boden kann mir nicht weggenommen werden.

von Adlerhorſt. Das Teſtament iſt albern. Wie ſollen drei Vormünder jemals einſtimmig werden, zumal eine Dame von Rang mit — (unterbricht ſich) Hätte ich allein über Emiliens Hand zu disponiren, wie es die Abſicht meiner ſeligen Frau Schweſter war, ſie wäre längſt glänzend vermählt.

Thomas (kopfſchüttelnd). Kenne den Glanz! Sie meinen gewiß Ihren Habenichts von Sohn, der zwei Jahre auf Reiſen war, und in England weder den Dampfpflug noch die Dreſchmaſchine geſehen hat.

Adam. Der ſich in Paris drei Monate aufhielt und nicht einmal das naturhiſtoriſche Muſeum beſuchte.

Thomas. Das wäre mir ein Mann für Emilien. Ihre 100,000 Thaler und das ſchöne Haus — die könnte er wohl brauchen, um Pferde und Schmarotzer damit zu füttern, aber mein ſeliger Bruder hat nicht geſpart, damit Leute ſein Hab und Gut vergeuden ſollen, von denen der liebe Herrgott eigentlich ſelber nicht recht weiß, wozu er ſie geſchaffen hat.

von Adlerhorſt. Herr Schwager! Sie werden ſchon wieder grob. Ich glaube die Familie Brand könnte froh ſeyn zum

zweiten Male mit einem Hauſe verwandt zu werden, das keinen andern Flecken hat, als die unglückſelige Meſaillance meiner Frau Schweſter.

Thomas. So? War die Frau Schweſter unglücklich? Nun, mein Bruder hat ſich auch nicht auf Roſen gebettet. Und warum hat ſie ihn denn genommen? Sie hatte ja die Wahl zwiſchen ihm und dem Kammerjunker von Stier, und die Stiere ſind ein ſo altes Geſchlecht im Turnierbuche wie in der Oekonomie! Warum hat ſie den Stier nicht genommen? Weil er zwar zwei und dreißig Ahnen, aber nur dreißig Thaler monatlicher Einkünfte hatte. Mein Bruder ließ ſich vom Satan blenden, nahm ſie, zahlte zwanzig Tauſend Thaler Schulden, um ihr Haus zu arrangiren, und das kleine Familiengut frei zu machen, das der Herr Sohn, Gottlob! ſchon wieder zur guten Hälfte verſchuldet hat.

Adam. Und wie lange würde es dauern, ſo hätte er Emiliens beträchtliches Vermögen auf gleiche Weiſe decimirt. Das ſchien Bruder Jacob auch zu ahnen, darum nahm er ſich die Freiheit, und ſetzte uns beide (zu Frau von Adlerhorſt) zu Ihren Mitvormündern ein.

Thomas. Das war aber, beim Lichte beſehen, auch eine Dummheit. Nimm mir's nicht übel, Bruder! Ich allein hätte Vormund werden ſollen, denn wie ſollen wir uns vereinigen, da die Oppoſition (auf Frau von Adlerhorſt deutend) in der Mitte ſitzt.

Adam. Wenn ich mir die Sache recht überlege, ſo ſcheint es mir freilich, wir Drei werden über dieſen Punkt eben ſo wenig zuſammen kommen, als Nachtfalter und Tagfalter.

Thomas. Ja, das kommt daher, weil ich ein Tagfalter bin, und ihr beide Nachtfalter, die nur im Dunkeln herumflattern und ſich am Lichte die Flügel verſengen.

Adam. Da könnte ſich alſo leicht der Fall ereignen, daß Emilie —

Thomas. Eine alte Jungfrau würde? — möglich aber doch immer noch beſſer ledig bleiben, als ſich ſchlecht verheirathen. Ueberdies wird ſie doch einmal 24 Jahre alt, dann hat ſie ihren

Verſtand, ſo viel ihr Gott von dieſer Gabe ſchenkt, und ihren freien Willen, und, daß ſie früher keine unvorſichtige Parthie ſchließt, ſteht zu hoffen, denn ein Mann, der uns Dreien recht iſt, wird ihr gewiß nicht gefallen.

Adam. Das glaube ich beinahe auch.

von Adlerhorſt (ſteht auf). Alſo unſere Sitzung iſt geſchloſſen.

Thomas (ebenſo). Iſt geſchloſſen.

von Adlerhorſt. Und wir ſind einig.

Adam (ſteht auf). Senatus consultum!

von Adlerhorſt. Emilie bleibt unvermählt.

Adam. Für diesmal allerdings!

Thomas. Aber meine werthen Vormünder! Ich bitte euch noch einmal, überlegt die Sache reiflich. Warum ſoll die arme Emilie noch 6 Jahre ledig bleiben? Geht in euch, entſagt eurem Rechte, (Frau von Adlerhorſt und Adam ſchütteln den Kopf) überlaßt mir die Wahl — ich ſuche ihr einen tüchtigen Oekonomen aus, da wird ſie gewiß glücklich.

von Adlerhorſt (giftig). Ein ſchönes Glück, Kartoffeln pflanzen!

Thomas. Halten Sie mir die Kartoffeln in Ehren, Frau Schwägerin! ſie ſind ein probates Hülfsmittel für Hungerleider von Stand.

von Adlerhorſt (für ſich). Impertinent!

Adam. Ein Oekonom hätte freilich die ſchönſte Gelegenheit Entomologie zu ſtudiren; aber ſie thun's nicht.

Thomas. Weil ſie etwas Klügeres zu thun haben. Aber (auf die uhr ſehend) es iſt neun Uhr, ich muß auf den Markt, und ſehen, wie die Getreidepreiſe ſtehen. Das fruchtbare Wetter hat ſie zum Verzweifeln herabgebracht, wenn das ſo fort geht, ſo möchte man am Ende lieber ein Profeſſor als ein Oekonom ſeyn. Adieu! (Nimmt Hut und Stock, und geht durch die Mittelthür ab.)

Adam. Liebwertheſte Frau Schwägerin! mit Ihrem Sohne iſt es nichts. Wenn er noch ein Apollo wäre, oder ein Ajax, aber ſo iſt er nichts als ein vespertilio exadilus vulgaris, zu

Deutſch gemeiner Molkendieb. Recommandire mich ſchönſtens. (Geht ſeinem Bruder nach.)

von Adlerhorſt (geht zornig auf und ab). O welche Unverſchämtheit, das einer Mutter ins Geſicht zu ſagen. Wahrlich, meine beiden Herrn Mitvormünder wiſſen wohl, wie man eine Kuh melken oder einen Schmetterling aufſpießen muß, aber wie man mit einer Dame von Stande umzugehen hat, davon haben ſie keinen Begriff.

Zweiter Auftritt.

Frau von Adlerhorſt. Julius.

Julius (tritt ein im eleganten Reitrock mit Sporen, die Reitpeitſche in der Hand). Good morning, my dear mother!

von Adlerhorſt (zärtlich). Ach, gut daß du kommſt, mein Julius! ich will mich an deinem Anblick von der Brutalität meiner beiden Schwäger erholen. Wie haſt du geſchlafen, mein ſüßer Sohn?

Julius. Schlecht, mamma mia, ſehr ſchlecht! wir ließen geſtern im Caſino ein Bischen viel Korkſtöpſel knallen, da habe ich Kopfweh bekommen, und zehn Louisd'or im Rouge et noir verloren. Ich brauche Geld, Mama!

von Adlerhorſt. Schon wieder, Julius?

Julius (verdrüßlich). Mais mon Dieu! — ſchon wieder? Sie haben mir vorige Woche 20 Louisd'or gegeben, wie lange ſoll ich wohl damit auskommen? Auch hat mir ein Schneider aus der Reſidenz einen neuen Frack geſchickt, den brauchte ich, wie das liebe Brod! Er ſchreibt mir, es ſey der eleganteſte, den er ſeit Jahr und Tag gemacht, und certainly, Milady! ſeit ich London verlaſſen, habe ich nichts ſo Brillantes geſehen, als dieſen Frack.

von Adlerhorſt (zärtlich). Läßt er dir wirklich ſo gut?

Julius. Very fashionable.

von Adlerhorſt. Nun, ſo will ich gleich das Geld hineinſchicken. Aber höre Julius, du mußt endlich mit Emilien Ernſt

machen. Deine Reiſen haben viel gekoſtet, und wenn du in die Reſidenz gehſt, mußt du doch auch unſerm Hauſe Ehre machen —

Julius (ſie unterbrechend, etwas ungeduldig). Si Signora, ich will Emilien die Cour machen, weil Sie es durchaus wollen — meinetwegen heute noch. (Geht vor den Spiegel, und beſieht ſich.) Ich denke, es wird mir nicht ſchwer werden, ſie zu erobern. Hat mir doch kein Damenherz in Italien, Frankreich und England widerſtanden, ſo hoffe ich mit der kleinen Provinz-Couſine auch noch fertig zu werden. (Richtet ſeine Cravatte, bindet die Schleifen auf und wieder zu.)

von Adlerhorſt. Ich habe ſo eben von der Hofdame Bergenſtein Antwort erhalten. Ich habe ihr geſchrieben, daß du in's diplomatiſche Corps eintreten willſt, ſie iſt damit nicht ganz einverſtanden.

Julius. Wherefore? Was ſoll denn ein Cavalier anders werden, als Diplomat oder Officier?

von Adlerhorſt. Indeß verſpricht ſie, ihr Möglichſtes zu thun, und gibt mir einige Winke. Der geheime Legationsrath Morgenſtern, der ſehr viel gilt, reist durch unſere Stadt, auch ſeine Schweſter, die Dame d'Honneur der Herzogin, iſt ſehr einflußreich.

Julius. Cospetto di Bacco! Der ſoll ich am Ende auch noch die Cour machen?

von Adlerhorſt. Wenn du in die Reſidenz kommſt, natürlich. Ein Diplomat muß allen Damen von Einfluß die Cour machen. Das ſind die Myſterien der Diplomatie. Aber die gute Bergenſtein ſchreibt da noch etwas von einer ſonderbaren Liebhaberei des Legationsrathes (nimmt den Brief aus dem Arbeitskörbchen und lieſt) „Sie wird ſich dir gleich bei ſeinem erſten Blick auf die Fenſter eurer kleinen Stadt offenbaren, und ich zweifle nicht, daß du ſie zu benutzen wiſſen wirſt.“ Was das nun ſeyn mag, die Bergenſtein hätte ſich auch deutlicher ausdrücken können.

Julius (lachend). Mon dieu! Es werden doch nicht die vielen Käfige ſeyn, die jedem durchreiſenden Narren Stoff zu ſchlechten Bonmots über unſere Stadt geben.

Adlerhorſt. Ich will heute noch an ſie ſchreiben, um mir ein näheres Detail auszubitten.

Julius (am Fenſter). Eccola! — da kommt Emilie aus dem Garten.

von Adlerhorſt. Ich laſſe dich allein mit ihr. Bedenke, mein Julius! daß die Verbindung mit der kleinen Perſonage den Glanz unſeres Hauſes wieder herſtellt, und biſt du einmal ein Mitglied des diplomatiſchen Corps, ſo werden meine beiden Mitvormünder wenigſtens aus Reſpect wohl die Courage verlieren, ſich deiner Werbung zu widerſetzen. Bedenke, daß du Julius heißeſt, und daher ein Cäſar ſeyn mußt.

Julius. Yes, Mistress! ich heiße Julius, und bin ein Cäſar.

von Adlerhorſt (ergänzend). Der kommt, ſieht und ſiegt.

Julius. C'est ça, ich bin ſchon da, ich ſehe ſie an, ich ſiege.

(Frau von Adlerhorſt rechts ab.)

Julius (vor dem Spiegel). Properly iſt es eine ſonderbare Fantaisie von meiner Mutter, daß ich gerade Emilien heirathen ſoll. Ich glaube, ein junger Cavalier wie ich hätte die Wahl unter den erſten Schönheiten der Reſidenz und des Hofes.

Dritter Auftritt.

Julius, Emilie, zuletzt Frau von Adlerhorſt.

Emilie. (kommt zur Mittelthüre herein). Guten Morgen, Couſin!

Julius. Buon giorno, mia bella cugina! Sie waren im Garten?

Emilie. Ja wohl.

Julius. Very well! Dahin gehören Sie, car vous êtes la reine des fleurs et des coeurs — eine wahre Centifolie, jedes einzelne Blatt birgt ſeine einzelne Liebenswürdigkeit.

Emilie (ablehnend). Ich bitte Sie, Couſin!

Julius. Ne m'interrompez pas, ich bin eben im Zuge eine Enfilade myſteriöſer Sentiments loszulaſſen.

Emilie (achſelzuckend). Nun, wenn es denn nicht anders ſeyn kann!

Julius. Yes, my beautiful Miss! es kann nicht anders ſeyn. Und was haben Sie im Garten gemacht? — haben Sie den Kranz Ihrer Reize um die Bäume geſchlungen, haben Sie mit dem Bouquet Ihrer Grace die Lüfte mit ſüßen Düften erfüllt?

Emilie (ganz ruhig). Ich habe meine Blumen begoſſen.

Julius. Seriously? Blumen begoſſen? mit der Gießkanne wahrſcheinlich? Très bon! Aber warum begießen Sie denn Ihre Blumen, Couſine

Emilie (lächelnd). Damit ſie nicht verwelken.

Julius (galant). Ah crudele! Sie wollen Ihre Blumen für die Gluth des Tages entſchädigen, und vergeſſen, daß Sie mit zwei Sonnen die Beete beſtrahlen, with two suns! (deutet auf ihre Augen) mit dieſen beiden Augen.

Emilie (wie oben). Wahrlich, Couſin! Sie ſind heute über die Maßen galant. Sie citiren ſogar den Petrarca.

Julius. Den Petrarca? iſt das der Petrarca, der den Taſſo geſchrieben hat? — Da heißt es wohl les beaux esprits se rencontrent! ich habe den Petrarca auf Ehre nicht geleſen. Der Gedanke kam mir ſo zufällig. Aber, apropos, ſagen Sie mir doch, warum waren Sie vorgeſtern nicht auf dem Balle?

Emilie. Weil ich mich auf den hieſigen Bällen gewöhnlich ennuyire.

Julius. Ennuyire? wie kann man ſich auf einem Balle ennuyiren? man ſieht, man wird geſehen, man glänzt, man ſchimmert, man macht neue Conquèten. Ich habe mich nie auf einem Balle ennuyirt, ein einziges Mal im Vauxhall zu London ausgenommen. Diesmal hätte ich den Cottillon mit ihnen vorgetanzt.

Emilie (ironiſch). Wenn ich mir ein ſolches Glück hätte träumen laſſen —

Julius. Ich habe zwei neue Touren erfunden.

Emilie (wie oben). Ihr Genie iſt bekannt, Couſin!

Julius (geſchmeichelt). Sie ſind ſehr gütig, my dear cousin! ſie ſind heute ſehr liebenswürdig, in verità, amabilissima.

Emilie (lächelnd). So?

Julius. Das heißt auf Deutſch: Sie ſind würdig, daß ich Sie liebe, und ich habe mich auch aus dem Stegreif a prima vista in Sie verliebt.

Emilie (mit einer leichten Verbeugung, ironiſch). Sehr verbunden!

Julius (dringend). Oh furbetta! Verbinden Sie mich.

Emilie (lachend). Sind Sie verwundet?

Julius (zärtlich). Yes my lovely coussin! und tödtlich, durch Sie.

Emilie. Durch mich?

Julius. Ich bin in die zarten Blüthengewinde unſchuldiger Koketterie gefallen. Sehen Sie nicht, daß ich Tag und Nacht roſenrothe und lilablaſſe Liebesthränen weine?

Emilie (etwas verlegen). Ich weiß wahrhaftig nicht —

Julius (galant). Es iſt ein unbewußter Sieg, ein Sieg, den Sie unwiſſend errungen haben.

Emilie (mit Beziehung). Selig ſind die Unwiſſenden, denn ihrer iſt das Himmelreich.

Julius. Tres bien ma chère cousine! wie aber, wenn ich dies Himmelreich wäre, das Sie unwiſſend erobert haben.

Emilie (ironiſch). Ich weiß ſehr wohl, daß ich das Himmelreich nicht verdiene, da muß ich erſt noch lange, lange mit Ihnen umgehen. (Julius lächelt behaglich.) Aber jetzt weiß ich auch, daß ich auf mein Zimmer gehen muß, mein engliſcher Sprachmeiſter kommt, und ich muß ja doch trachten, meinem gereiſ'ten Couſin Ehre zu machen. Leben Sie wohl. (Will gehen.)

Julius. Sie fliehen, mio dolce tesoro?

Emilie (wie oben). Nein, ich weiche nur Ihnen. (Geht.)

Julius. Sie weichen und erweichen mein Herz. (Für ſich) Das war doch ein brillanter Witz. (Laut) Auf Wiederſehen. (Zärtlich) Forget my not!

Emilie (wie oben). Wie wäre das möglich? (Ab durch die Mittelthür.)

Julius (geht zum Spiegel). Die gute kleine Roturiere iſt hin. (Ruft) Chère maman — aber das iſt kein Wunder! ging es denn den Schönen von Venedig, Rom und Neapel, den Pariſerinnen und den Brittinnen beſſer? (Geht zur Seitenthür, ruft) Chère maman! (Geht wieder zum Spiegel) Ich könnte wahrlich bald einen Catalog führen, wie der Don Juan. Ob es denn wahr iſt, daß er es auf Tauſend und drei gebracht hat? Das ſcheint mir doch nur eine Fanfaronade von dem Don Juan. (Geht zur Seitenthür) Ma mère!

von Adlerhorſt (inwendig). Ja mein Sohn. (Kommt heraus) Nun, Julius! was ſagt Emilie?

Julius. A singular question! was ſoll ſie ſagen, ſie liebt mich bis zum Wahnſinn. Ich ſagte ihr, als ſie fortging ſo recht zärtlich, recht unwiderſtehlich: Forget my not, und ſie antwortete, ach Mama, ſie antwortete mit einem Ausdrucke, mit einem Blicke: (copirt Emilie) Wie wäre das möglich? — Sie lernt engliſch mit eiſernem Fleiß und Ausdauer, bloß um mir Ehre zu machen — Que voulez vous de plus?

von Adlerhorſt. Und ſo ſchnell ging das Alles?

Julius. Cäſar kommt, ſieht und ſiegt, und nun kommen Sie Mama, und ſehen Sie — meinen neuen Frack. (Beide ab.)

Vierter Auftritt.

Ein unregelmäßiger Platz einer kleinen Stadt. Alle Fenster sind mit Blumen besetzt, und Käfige mit Vögeln aller Gattungen hängen vor denselben. Rechts ein vorstehendes Haus mit einem hohen Erdgeschosse, im Fenster steht ein großer Rosenstock, in mehreren Vogelhäusern hängen Nachtigallen und Canarienvögel. Emilie, dann Georg, zuletzt Männer und Weiber aus der Nachbarschaft.

Emilie (erscheint am Fenster, und sieht neben dem Rosenstocke heraus). Wahrlich, wer in einer kleinen Stadt geboren ist, sollte nie in eine größere kommen, da lernt er erst vergleichen, und sein Unglück erkennen. Man kann eine halbe Stunde am Fenster stehen, ehe ein Mensch vorüber geht, und dann sind es alle Tage dieselben faden, langweiligen Gesichter. (Sieht in die Coulisse links.) Halt, da ist einmal etwas Fremdes — ein hübscher Mensch, eine interessante Physiognomie, aber ein bischen abenteuerlich costumirt. — Mein Gott, diese Züge sollt' ich kennen — er geht gerade auf das Haus zu. (Zieht sich hinter den Rosenstock zurück.)

Georg (kommt in genialem, etwas buntem, doch nicht karrikirten Reiseanzug, den Knotenstock in der Hand, das Felleisen auf dem Rücken, trällernd herein, beim Anblick der Häuser bleibt er stehen und sieht rings umher). Was Teufel! alle Fenster mit Blumen decorirt, und dazwischen hängen Käfige? — geschieht das etwa mir zu Ehren? (Wie er gegen die linke Seite sieht, kommt Emilie wieder hinter dem Rosenstock hervor.) Die Leute wollen durch die Blumen wahrscheinlich im vollen Sinne des Wortes verblümt sagen, daß entweder sehr hübsche Mädchen in der Stadt wohnen, oder sie wollen die Stadt in guten Geruch bringen. Die Rosen riechen allerliebst. (Dreht sich rechts und erblickt Emilie.) Was ist das für ein hübsches Kind? Also meine erste Ansicht ist die richtige. Desto besser! denn wenn die Mädchen hübsch sind, nehme ich es mit dem Rosengeruch nicht so genau. (Er grüßt Emilien, sie dankt freundlich, aber verlegen.) Sie erlauben doch, mein Fräulein, daß ich mir eine Rose abbrechen darf? (Emilie nickt und verschwindet.)

Georg. Fort iſt ſie — ſie hätte auch am Fenſter bleiben können. Das Mädchen iſt hübſch wie ein Engel, und ich weiß nicht, ſie kommt mir ſo bekannt vor, ich muß ſie ſchon einmal wo geſehen haben, wenn nicht in der Wirklichkeit, doch in einem weiſſagenden Traume in der Sylveſternacht. — Ich kann mich nur nicht beſinnen — doch wie ſollte ich auch, ich habe der hübſchen Mädchen in meinem Leben ſo viele geſehen, wie ſoll man da eine einzelne herausfinden. Die muß ich näher kennen lernen. Eile habe ich nicht, und um eines ſchönen Kindes willen bin ich ſchon länger als ein paar Tage ſitzen geblieben. Die Stadt iſt übrigens recht hübſch, die Gegend freundlich, und die Lockvögel in den Fenſtern ſind eine gute Vorbedeutung. Jetzt will ich aber vorläufig von der Erlaubniß der Schönen Gebrauch machen, und mir eine Roſe abbrechen. (Er verſucht hinauf zu gelangen.) Das verdammte Fenſter iſt zu hoch. (Er klettert hinauf, und bricht eine Roſe ab.)

Ein alter Mann (kommt links heraus). Diebe! Diebe!

Ein altes Weib (kommt rechts heraus). Wo denn? (Erblickt Georg) Diebe! Diebe!

Einige alte Weiber und Kinder (kommen von beiden Seiten und ſchreien). Diebe! Diebe!

Georg (herunter ſpringend). Was ſoll denn das heilloſe Geſchrei? (Faßt Poſto vor dem Hauſe.)

Das Weib. Haltet den Dieb!

Alle. Haltet den Dieb! (Sie nähern ſich Georg.)

Georg. Sie rücken in Maſſe gegen mich an. (Macht ſich ſchlagfertig). Guten Tag, mein Herr und Damen, was beliebt?

Der Mann. Sie müſſen auf die Polizei.

Das Weib. Ja, auf die Polizei!

Zweites Weib. Ja, Sie müſſen!

Georg (mit komiſchem Pathos).

Ich muß? — Sagt eurem Herrn,
Daß Carlos nicht geſonnen iſt, zu müſſen
Wo er zu wollen hat.

Erſtes Weib. Sie ſind eingebrochen.

Zweites Weib. Packt ihn nur, und führt den Dieb fort.

Alle. Ja, führt ihn fort.

Georg (wie oben mit geſchwungenem Stock). Wer kein ungariſcher Ochſe iſt, komme mir nicht zu nahe. (Alle weichen zurück.) Seyn ſie ruhig, meine Herrſchaften! ich habe mir nur eine Roſe herab geholt. (Emilie erſcheint am Fenſter, und verbirgt ſich ängſtlich hinter dem Roſenſtock; wie Georg von der Roſe ſpricht, ſieht er hinauf und erblickt Emilien, für ſich) Da iſt ſie.

Erſtes Weib. Eine Roſe koſtet zwei Dreier.

Zweites Weib. Ja, ich handle mit Roſen.

Der Mann (geht Georg zu Leibe, und will ihm den Stock entwinden). Und wer zwei Dreier ſtiehlt —

Georg (einfallend). Bekommt Schläge. (Prügelt ihn).

Der Mann (retirirt ſich). Auweh, auweh!

Erſtes Weib (wüthend). Was, ſchlagen auch noch? (Retirirt ſich.)

Alle (ſchreien durcheinander). Der Spitzbube! der Gauner! der Galgenvogel! (Laufen davon.)

Georg (ſie mit geſchwungenem Stocke vor ſich hertreibend). Wollt ihr vom Platz, verwünſchtes Volk der Weiber! (Jagt alle in die Couliſſe.)

Emilie (am Fenſter). Gott, ich ſterbe vor Angſt. (Verſchwindet.)

Georg (kommt mit geſchwungenem Stock zurück). Große Flucht, und ich bin Sieger! (Blickt zum Fenſter auf.) Die Kleine hat zum Fenſter herausgeſehen und meine Heldenthat bewundert. Aber die Polizei iſt vortrefflich in der Stadt. Wahrſcheinlich ſind die Bürger Nationalgarden, denn ſie haben ſich ſehr ſchleunig mobil gemacht. Ei, wer kommt denn da? das iſt ja ein bekanntes Geſicht.

Fünfter Auftritt.

Georg, Schmidt, zuletzt Julius.

Schmidt ſehr einfach und anſtändig, doch etwas kleinſtädtiſch gekleidet, kommt links heraus.

Georg (ihn erkennend). Schmidt, altes Haus! grüße dich der Himmel!

Schmidt (zurückprallend). Mein Gott, Morgenſtern?

Georg (ihn umarmend). Was erſchrickſt du denn? Mach doch keine ſo zaghaften Geſichter, du weißt aus alter Zeit, ich kann ſie nicht leiden.

Schmidt (ſieht ſich bewegt um). Aber ich habe ja von einem Spektakel gehört, von einem Volksauflauf. Warſt du etwa —

Georg (lachend). Freilich war ich.

Schmidt (wie oben). Und ſie haben dich nicht eingeſperrt?

Georg. Noch nicht. Im Gegentheil habe ich eben eine ganze Armee von alten Weibern und Gaſſenjungen in die Flucht geſchlagen. Sie hielten mich für einen Dieb; weil ich mir (auf das Fenſter blickend) von dem Fenſter da eine Roſe herunter holte. Apropos! wem gehört das Haus?

Schmidt. Der Familie Brand.

Georg. Iſt das hübſche Kind von da drinnen auch ein Brander?

Schmidt. Du meinſt wahrſcheinlich Emilien?

Georg. Gibt es mehrere hübſche Mädchen in dem Hauſe?

Schmidt. Nein, nur die Einzige.

Georg. Dann meine ich wahrſcheinlich dieſe Einzige. Sage mir, kann ich das Mädchen heirathen?

Schmidt. Biſt du von Sinnen?

Georg. Hat ſie Geld?

Schmidt. Ja, viel Geld, und wird einmal noch mehr erben.

Georg. Gut! Hat ſie Eltern?

Schmidt. Nein.

Georg (für ſich). Gottlob! (Laut.) Dann ſollte ich Sie auch zu einem großen entomologiſchen Verein in Frankfurt einladen, der aber der demagogiſchen Umtriebe wegen vertagt, oder vielmehr verjährt worden iſt.

Adam. So? ja die demagogiſchen Umtriebe! Als ich noch Profeſſor war, hat mich der revolutionäre Geiſt der Studenten ſehr verdroſſen. Beſonders litt aber darunter der arme Profeſſor Bandwurm, der trug die Lehre vom ewigen Frieden vor, und in ſeiner Claſſe prügelten ſich die jungen Leute am meiſten herum.

Georg. Das iſt natürlich!

Adam. Es iſt gar nicht anſtändig für junge Leute, revolutionär zu ſeyn.

Georg. Und doch ſind ſie ganz verſeſſen darauf. Ich rathe allen jungen Leuten, vor Allem Entomologie zu ſtudiren.

Adam. Das iſt gut gedacht von Ihnen. Ich laſſe mir noch einen Freiheitskampf für Gott und König gefallen, wie in den Jahren dreizehn und vierzehn, wo Alles unter Aufſicht vor ſich ging, aber ſo — — doch zu etwas Anderm, mein hochverehrter Herr Collega! Sie kennen doch den Profeſſor Broken?

Georg. Was werde ich den nicht kennen? Es iſt mein intimſter Freund. Ich ſoll ihnen viele Empfehlungen von ihm ausrichten, und er wollte mir auch einen Brief an Sie mitgeben.

Adam. So? und Ihr Name, wenn ich bitten darf?

Georg. Mein Name iſt Morgenſtern.

Adam. Morgenſtern? (ſteht auf und ſieht in den Brief.) Die fatale Schrift! (Als ob ihm plötzlich etwas einfiele) Ich hab's! (Lieſt) Hesper — Hesperus, richtig, die Venus heißt ja auch Morgenſtern, wenn ſie vor Sonnenaufgang ſichtbar iſt, der Profeſſor hat ihn alſo nur latiniſirt. Das iſt ſchon der Bräutigam! (Kehrt zu Georg und Schmidt zurück, die mittlerweile auch aufgeſtanden ſind.) Mein lieber Herr Magiſter Morgenſtern, Sie ſind mir nicht mehr fremd. Ich habe eben heute einen Brief vom Profeſſor Broken erhalten, der mir ſehr viel von Ihnen ſchreibt.

Homöopathen behandeln laſſen, ſie ſind geſtorben, das iſt ein Beweis, daß die Homöopathen keine Roßkuren machen. Der Kutſcher nahm ſich die Geſchirre, denn ich war ihm einigen Dank für treue Dienſte ſchuldig, und den Wagen hat ein guter Freund, der Pfandverleiher Hagel, bei Nacht und Nebel aus der Remiſe entführt, weil er ihn bis in ſein Haus gezogen hat, um die Pferde zu dieſer Expedition zu erſparen.

Schmidt. Und dann biſt du zu Fuße gegangen?

Georg. Gott bewahre, noch nicht! ich hielt mir ein Reitpferd, und foppte meine Gläubiger auf der Promenade. Da hatte ich einmal das Unglück, einen ſoliden Mann, den Titularrath Wampe, über den Haufen zu reiten, und nahm mir das ſo zu Herzen, daß ich den Fuchs auf der Stelle verkaufte. Als ich kein Pferd mehr hatte, blieb mir nur mein treuer Pudel übrig, und ich war im vollſten Sinne des Wortes auf den Hund gekommen.

Schmidt. Wahrlich, ich beklage dich.

Georg. Endlich ſchrieb ich einen großen Concurs aus, und berief eine Verſammlung meiner Gläubiger. Ich ſage dir, ſie war bald ſo zahlreich, wie der polniſche Landtag und eben ſo ſtürmiſch. Ich appellirte an die Geduld meiner Freunde, da ſie aber unbeweglich blieben, verkaufte ich alles Bewegliche im Aufſtreich, gab meinen Hund bei der Baroneſſe Karg in Penſion, und machte mich auf den Weg.

Schmidt. Und wo willſt du hin?

Georg. Das weiß ich noch nicht — ſchlägt mir Alles fehl, ſo gebe ich einen Band Reiſebilder in Heine'ſcher Manier heraus; ſie werden irgendwo verboten, und erleben in Hamburg die zweite Auflage. Das trägt Louisdor's ein.

Schmidt. Wenn ſie aber nicht verboten werden?

Georg. So werde ich Redacteur einer Zeitung, ſtoße in die Trompete, und werde irgendwo als Hofrath angeſtellt. Man kann ſich wohl denken, daß ſolche Leute auch eine Carriere machen.

Schmidt. Wie ſtehſt du denn aber mit deinem reichen Onkel?

Georg. Schlecht, verflucht ſchlecht. Mein braves Brüderchen hat mich beim Onkel verſchwärzt wie ein Franz Moor — und leider ſo glücklich, daß mich der Alte enterbte. Ich bin daher genöthigt, mich auf Speculationen zu verlegen. Die einfachſte wäre wohl, eine reiche Parthie zu machen.

Schmidt. Du willſt alſo (auf das Haus deutend) heirathen?

Georg. Aus Deſperation will ich, und — eigentlich muß ich. Du weißt, daß meine Mutter noch ein hübſches Capital beſaß, das hat ſie mir vermacht, aber mit einer Clauſel. Die gute Frau glaubte, die Ehe ſey ein Specifikum gegen alle Thorheiten —

Schmidt. So?

Georg. Es iſt ein Aberglaube, doch alle geiſtreichen Leute haben einen Aberglauben, meine Mutter war meine Mutter, ergo mußte ſie geiſtreich ſeyn, ergo mußte ſie einen Aberglauben haben, der ſie bewog, in ihrem Teſtamente feſtzuſetzen, ihr Vermögen dürfe mir nicht eher ausgezahlt werden, bis ich verheirathet ſey. Drum will ich je eher je lieber (auf das Haus deutend) der ſchönen Hausbeſitzerin meine Hand reichen.

Schmidt. Du kennſt aber das Mädchen gar nicht.

Georg. Sie kommt mir ſehr bekannt vor — und wenn auch, in unſern Jahren lernt man ſich bald kennen. Führe mich nur bei ihrem Onkel ein — das iſt der erſte Schritt in Hymens heiligen Hain — und zwar gleich jetzt.

Schmidt. In dieſem Anzuge?

Georg. Ich habe keinen andern, und wenn morgen Hochzeit iſt, ſo leihſt du mir deinen ehrbaren ſchwarzen Frack zur Trauung. Führe mich nur ſchnell in deine Wohnung, daß ich mein Felleiſen los werde, und dann zum Profeſſor.

Schmidt. Aber ich bitte dich —

Georg. Bitten kannſt du nachher ſo viel du willſt, jetzt aber vorwärts.

Schmidt. Du machſt wieder einen tollen Streich.

Georg. Bei der Unzahl von tollen Streichen, die ich ſchon gemacht habe, kommt einer gar nicht mehr in Betrachtung.

Schmidt. Aber, Georg! wann wirſt du denn einmal anfangen geſetzt zu werden?

Georg. Wenn ich mich nicht ſchnell aus der Hauptſtadt fortgemacht hätte, wäre es mir faſt geſchehen, denn ein impertinenter Gläubiger hatte gute Luſt, mich in den Schuldthurm ſetzen zu laſſen.

Julius (kommt aus dem Hauſe, miſst Georg ſpöttiſch, im Gehen). Ah, ein sentimental traveller.

Schmidt (grüßend) Gehorſamer Diener, Herr von Adlerhorſt. (Georg ſieht Julius feſt an, und ſein Stock fängt an ſich in der Hand zu bewegen.)

Julius (nachläſſig). Good morning Master! (Fixirt Georg und geht ab.)

Georg (wild). Wer iſt denn das Juste milieu zwiſchen zwei Hausthieren? wenn ich mich nicht ſehr irre, ſo diente er uns im vorigen Carneval in der Reſidenz zum Stichblatt ſchlechter und guter Witze; er kam eben von Reiſen, und machte ſich überall unnütz.

Schmidt. Das kann wohl ſeyn.

Georg. Er ſprach in einer Minute Franzöſiſch, Engliſch und Italieniſch durcheinander, wie ein Staarmatz, und wenn man es in's Deutſche überſetzte, ſo war es immer eine Dummheit.

Schmidt. Das ſieht ihm ähnlich.

Georg. Es iſt ſo ein nachgemachter Achtgroſchen-Engländer, der einen Sinn mehr hat als andere Leute.

Schmidt. Und welchen denn?

Georg. Den Unſinn.

Schmidt. Hahaha! das paßt auch auf ihn.

Georg. Die Leute glauben echte Gentlemen zu ſeyn, wenn ſie deutſche Thorheiten auf engliſch begehen. Sie ſpucken engliſch, ſie gehen, reiten und fallen engliſch in den deutſchen Koth. Was macht der Burſche hier?

Schmidt. Er iſt Emiliens Couſin, und, wie die Stadt ſpricht, ihr Liebhaber.

Georg. Der da? höre Schmidt, wenn ich es noch nicht beſchloſſen gehabt hätte, jetzt ſtünde es feſt. Ich heirathe ſie, und wäre es bloß um ein Werk der Liebe zu ſtiften, und ſie von dem Gecken zu retten. (Mit komiſchem Pathos) Jetzt Faſhionable rüſte dich zum Kampf. (Schwingt ſeinen Stock hoch.)

Nicht aus den Händen leg' ich dieſen Knüttel,
Als bis das ſtolze England niederliegt.

(Zieht Schmidt fort).

Sechster Auftritt.

Adam Brand's Studierſtube mit einer Mittel- und Seitenthüre.

Adam (einen Brief in der Hand tritt aus der Seitenthüre ein, ſetzt ſich an den Tiſch, und öffnet den Brief). Vom Profeſſor Broken aus der Reſidenz. Was ſchreibt denn der hochgelahrte Mann? (Lieſt und ſchüttelt den Kopf.) Per Jovem! (Lieſt weiter.) Was fällt denn dem Profeſſor ein, ſich in Eheſtandsſachen zu miſchen? (Lieſt) Für deine Mündel hätte ich einen Bräutigam, den berühmten Entomologen Magiſter — Hosper? — Husper? der Profeſſor hat eine ſo gelehrte Hand, daß man ſeine Briefe immer mehr errathen als leſen muß. Wie heißt denn der Mann eigentlich? Husper, Hosper oder Hasper? mit dem Circumflex über dem u iſt er ſtets ſehr ökonomiſch. Es iſt fatal, daß ich den Namen nicht heraus bringen kann, aber heirathen muß ihn Emilie, denn ein Mann, den Profeſſor Broken recommandirt, kann nicht abgewieſen werden, das werden hoffentlich auch meine Mitvormünder begreifen, ſo ungelehrig ſie auch ſonſt ſind. (Es wird geklopft) Herein! (legt den Brief auf den Tiſch.)

Zweiter Aufzug.

Erſter Auftritt.

Beſuchzimmer bei Frau von Adlerhorſt mit einer Mittel- und zwei Seitenthüren und einem Fenſter. Frau von Adlerhorſt und Julius kommen von beiden Seiten einander entgegen.

von Adlerhorſt. Nun, mein Sohn! was haſt du gehört?

Julius. Un miracolo, der Menſch, der den Scandal auf der Gaſſe veranlaßt hat, iſt der Herr von Morgenſtern.

von Adlerhorſt. Unmöglich!

Julius. S'il n'est pas possible, il est pourtant vrai! Denken Sie nur, er bittet Emilien um eine Roſe, ſteigt hinauf, ſich eine abzubrechen, und bringt die halbe Stadt in Allarm.

von Adlerhorſt. Ein Legationsrath und ein ſo toller Streich?

Julius. Yes, Mylady! Die Diplomaten haben auch ihre dummen Tage. Aber wenigſtens kennen wir nun die Paſſion, von der die Hofdame ſchrieb.

von Adlerhorſt. Wie ſo?

Julius. Er iſt ein Blumenliebhaber, das beweist ſein Entêtement auf die Roſe.

von Adlerhorſt. Er kann eben ſo gut ein Mädchenliebhaber ſeyn, denn Emilie iſt roth wie eine Klatſchroſe. (Lacht.)

Julius (kopfſchüttelnd). Ich ſage Blumen.

von Adlerhorſt. Ich ſage Mädchen! Warum ſoll ein Diplomat nicht verliebt ſeyn.

Julius. Blumen, Mama, sans doute Blumen, denn die Baroneſſe weiß wohl, daß in unſerer Stadt Blumentöpfe vor allen Fenſtern ſtehen, aber ſie konnte doch unmöglich wie eine Clairvoyante ahnen, daß Emilie gerade am Fenſter ſtehen würde, wenn der Legationsrath incognito mit dem Felleiſen auf dem Rücken, wie ein ächter sentimental traveller ſeinen Einzug hält. O ma chère maman! ich habe einen penetranten Geiſt.

von Adlerhorſt (nachdenkend) Du könnteſt doch recht haben, mein Sohn.

Julius. Wann habe ich nicht recht, Mama?

Zweiter Auftritt.

Vorige. Marie.

Marie (kommt durch die Mittelthüre). Der Herr Profeſſor laſſen bitten —

Julius (faßt ſie um den Leib). Was läßt er bitten, my lovely girl?

Marie (ſich ſträubend). Ich bitte auch — (fortfahrend) den Herrn von Morgenſtern einführen zu dürfen.

von Adlerhorſt (freudig überraſcht). Morgenſtern?

Julius. Du bitteſt auch? Ei ſeht doch, ein Legationsrath läßt ſich durch ein hübſches Kammermädchen einführen.

von Adlerhorſt. Laß ſie doch, Julius! (Zu Marien ſchnell) Sage dem Herrn Profeſſor, es werde mir eine große Ehre ſeyn.

Julius (zu Marien). Embrassez moi, ma mignonne! (Marie reißt ſich los, und läuft davon) Hexe!

von Adlerhorſt (mißbilligend). Ich begreife nicht, was dich an dem Mädchen intereſſirt.

(Julius lacht.)

von Adlerhorſt. Du biſt überhaupt in den Sujets deiner Neigung manchmal nicht nobel genug. Du gibſt dich zu viel mit bürgerlichen Dirnen ab.

Julius. Soyez tranquile! Heirathen werde ich keine Grisette — wenn Sie mich nicht selbst dazu forciren — und ein Bürgermädchen hübsch zu finden, ist durchaus nicht unanständig für einen Cavalier.

von Adlerhorst. Julius, ich bitte dich, gehe geschwind in den Garten hinab. Der Gärtner soll ihn rein ausplündern, um den Legationsrath festlich zu empfangen, dann komm wieder, und ziehe deinen neuen Frack an.

Julius. Den Frack? Ich dächte meinen englischen Reitrock, in dem sehe ich so imposant aus — und ich könnte zugleich —

von Adlerhorst. Thu' was du willst, mach nur, daß du fort kommst. Ich höre den Legationsrath schon auf der Treppe.

Julius (lachend). Vous avez raison! Die Scharrfüße des Professors sind schon deutlich zu vernehmen. (Läuft zur Mittelthüre, und schaut hinaus) Es gibt doch nichts Ridiculeres als so einen Gelehrten von Profession. Addio, mamma mia (Ab durch die linke Seitenthüre.)

Dritter Auftritt.

Frau von Adlerhorst, Georg, Adam kommen durch die Mittelthüre.

Adam (in der Thüre mit vielen Complimenten). Bitte ergebenst!

Georg (eintretend). Ohne Ceremonien, lieber Herr Professor!

Adam (zu Frau von Adlerhorst). Ich habe die Ehre —

von Adlerhorst (für sich). Ein bildhübscher Legationsrath. (Verneigt sich sehr tief.)

Adam (vorstellend). Meine verehrte Frau Schwägerin, Frau von Adlerhorst.

Georg (sich vorstellend). Georg von Morgenstern. (Sehr einschmeichelnd) Sie vergeben, gnädige Frau, daß ich gegen das Gesetz der Natur mich Ihnen zu nähern wage, denn wenn die Sonne aufgeht, verschwindet der arme Hesperus.

Adam (für ſich). Hesperus? es iſt richtig.

von Adlerhorſt (für ſich). Ein artiger Diplomat. (Laut) Ich ſchätze mich glücklich, den Herrn geheimen Legationsrath —

Georg (einfallend, ſieht ſich verwundert rund um). Legationsrath? — ich bitte, wen meinen Sie, gnädige Frau?

Adam. Sie vergeben, Herr Magiſter Morgenſtern (Frau von Adlerhorſt ſtutzt über den Magiſter) daß ich mich entferne, um Ihre geiſtreichen Bemerkungen über meine kleine Brochure zu leſen. Später werde ich —

Georg (einfallend). Ganz ohne Umſtände, Herr Profeſſor! ich bitte ſich durchaus nicht zu geniren.

Adam. Recommandire mich, Frau Schwägerin. (Ab durch die Mittelthüre.)

von Adlerhorſt (verbindlich). Darf ich bitten Platz zu nehmen!

Georg. Ich danke recht ſehr, ich habe niemals viel Sitzfleiſch gehabt, und ſeit ich im Theater geſehen habe, wie langweilig die Scenen werden, wenn die Leute Platz nehmen, ſo hat meine Idioſinkraſie gegen das Sitzen noch zugenommen.

von Adlerhorſt. Wie Sie befehlen, Herr Legationsrath!

Georg (befremdet). Alſo mich meinen Sie? — Wer hat Ihnen denn geſagt, gnädige Frau, daß ich Legationsrath bin?

von Adlerhorſt (verlegen). Sie vergeben — Sie reiſen wahrſcheinlich incognito?

Georg (mit Humor). Ja, Legationsräthe meiner Art reiſen gewöhnlich incognito.

von Adlerhorſt (auf ſeine Kleidung hindeutend). Ich hätte das ahnen ſollen. Ich bitte ſehr um Vergebung!

Georg (für ſich). Was ſoll denn das wieder ſeyn? Der Profeſſor hält mich für einen Gelehrten, und die gar für einen Diplomaten (Laut) Aber, meine Gnädige! ſehe ich denn wirklich ſo aus, daß man mich für einen Legationsrath halten kann?

von Adlerhorſt (einlenkend). Das freilich nicht; aber bei ſo ungemeinen Talenten und bei ſo großen Verdienſten um den Staat —

Georg (fällt verwundert ein). Ich Verdienste um den Staat? (Für sich) Höchstens habe ich meinen Gläubigern Gelegenheit gegeben, die Vortrefflichkeit der Wechselgesetze an mir zu probiren.

von Adlerhorst. Damen pflegen sich in der Regel nicht mit Politik zu befassen, aber ich weiß doch, daß der letzte Friedensschluß Ihr Werk gewesen ist.

Georg (für sich). Ich wollte, ich hätte mit meinem reichen Onkel Frieden geschlossen.

von Adlerhorst. Die vortheilhafte Heirath unseres Erbprinzen schreibt man ebenfalls ihrer Vermittelung zu.

Georg. So? — Ich bin eben auch im Begriff eine vortheilhafte Heirath zu schließen.

von Adlerhorst (neugierig). Wird vielleicht die Prinzessin? (Mit falscher Bescheidenheit) doch ich will nicht zudringlich seyn.

Georg. O bewahre! — die Heirath ist kein Staatsgeheimniß — Ich will nämlich selbst heirathen.

von Adlerhorst (mit einer Verneigung). Ich wünsche von Herzen Glück.

Vierter Auftritt.

Vorige. Marie.

(Marie kommt durch die Mittelthüre mit einer ungeheuren Vase mit Blumen, die sie auf den Tisch setzt.)

von Adlerhorst (auf die Vase deutend). Blumen aus unserem Garten!

Georg (gleichgültig). So? (Kneipt Marien die Wange) Du bist ein allerliebstes Kind!

von Adlerhorst (für sich). Mädchen sind doch seine Passion. (Marie geht.)

Georg (zu Marien). Adieu, hübſches Kind! (Marie ab, zu Frau von Adlerhorſt) Doch um wieder auf meine Heirath zu kommen. —

von Adlerhorſt (einfallend). Ihr gütiges Vertrauen ehrt mich ſehr!

Georg. Wie ſollte ich Ihnen nicht vertrauen, da ich nicht ſo ſehr wünſche, als daß Sie mich recht bald zu den Ihrigen zählen möchten. (Frau von Adlerhorſt verbeugt ſich ſehr verbindlich) Ja, ich intereſſire mich für ein liebenswürdiges Glied ihrer Familie.

von Adlerhorſt (für ſich). Er kommt mir entgegen. (Laut) Sind Sie vielleicht irgendwo mit meinem Sohne zuſammen getroffen?

Georg. Mit Ihrem Sohne? (Für ſich). Das iſt der Geck von heute früh! (Laut und ironiſch) Ja wir ſind (mit der Pantomime des Stockſchwingens, die Frau von Adlerhorſt nicht bemerkt) zuſammen getroffen. Es iſt ein ganz charmanter junger Menſch.

von Adlerhorſt (entzückt). Die unverdiente Vorliebe, die Sie ihm ſchenken, entzückt mich. Mein Sohn iſt kürzlich von Reiſen zurückgekehrt, dürfte ich Sie bitten —

Georg. Ihn ein wenig in die Cur zu nehmen? o wenn Ihnen damit gedient iſt, recht gerne. Das habe ich ſchon oft gethan, wenn junge Leute als Narren von ihren Reiſen zurückgekommen ſind. (Mit der Pantomime des Prügelns, die ſie nicht bemerkt.)

von Adlerhorſt (Sehr befremdet). Narren.

Georg. Bei den meiſten iſt das der Fall, denn die Reiſen machen den Menſchen nicht anders, ſie entwickeln nur ſeine innere Natur. Reist ein halber Narr ab, ſo kommt gewiß ein ganzer zurück. So im Gegentheil, wenn ein tüchtiger, geiſtreicher Jüngling —

von Adlerhorſt (bezieht dies auf ihren Sohn). Allerdings! darf ich ihn Ihrer Güte empfehlen?

Georg. Aha, ich verſtehe, ich ſoll ihn in die Welt einführen, recht gerne.

von Adlerhorſt. O Sie ſind zu gütig.

Georg. Keineswegs, ich habe ſchon manchen jungen Herrn zugeſtutzt.

von Adlerhorſt. Ich habe ihn für das diplomatiſche Corps beſtimmt, da dies die einzige Branche iſt, wo ein junger Adeliger ſeine Vorzüge geltend machen kann.

Georg (für ſich). Wenn er nämlich welche beſitzt.

Fünfter Auftritt.

Vorige. Emilie, hernach Marie.

Emilie (kommt lachend zur Mittelthüre herein, ohne Georg zu ſehen). Hahaha! Hören Sie nur, Tante! der Couſin kündigt mir eben auf der Treppe an, hahaha! daß, hahaha! — daß er mich heirathen wird!

von Adlerhorſt. Nun, und was wäre daran zu lachen? (Wendet ſie und präſentirt ſie Georg) Meine Nichte, Emilie Brand — Herr von Morgenſtern.

Georg (für ſich). Da iſt ſie (Laut und innig) Es freut mich, daß ich ſchon heute ſo glücklich bin, Sie tête à tête zu ſehen. Von der Gaſſe konnte ich Sie nur halb erblicken, aber trotz dieſer Halbheit war ich doch ganz von ihrer Schönheit überzeugt.

Emilie (mit einer leichten Verbeugung). Zu gütig, mein Herr! (Für ſich.) Das iſt ja der Wildfang von heute früh.

von Adlerhorſt (für ſich). Es bleibt hier kein Zweifel, Mädchen ſind ſeine Paſſion. Wenn ich es Julius nur zuſtecken könnte.

Marie (Kommt). Gnädige Frau, die Putzmacherin iſt da.

von Adlerhorſt. Sie ſoll warten, oder ſpäter wiederkommen.

Georg. Die Putzmacherin? — Ich bitte, meine Gnädige! durchaus nicht. Die Putzmacherinnen ſind Perſonen von Wichtigkeit, ſie bilden die Diplomatie des ſchönen Geſchlechts. — Uebrigens genirt man ſich vor Freunden nicht, und das Fräulein wird indeß ſchon mit meiner Geſellſchaft vorlieb nehmen.

von Adlerhorſt. Wenn Sie alſo erlauben. Emilie, ich hoffe du wirſt den Herrn Legationsrath nicht langweilen. (Mit Marien ab.)

Georg (ihr nachſprechend). Nein, meine Gnädige! das befürchten Sie nicht. Wenn Sie nur eine recht lange Weile ausbleiben, ſo werden wir uns gewiß nicht langweilen. (Sich zu Emilien wendend) Sie ſcheinen etwas überraſcht, mein Fräulein?

Emilie. In der That, Herr Legationsrath. —

Georg. Laſſen Sie das, ich bin eben ſo wenig Legationsrath, als Kaiſer von China. Aber, jemehr ich Sie betrachte, deſto gewiſſer werde ich, daß wir eigentlich alte Bekannte ſind.

Emilie (befremdet). Alte Bekannte? (Schalkhaft lächelnd) Von der Roſe her?

Georg. O nicht doch — ich traf Sie im vorigen Winter auf einem Thé dansant bei Wallnau's.

Emilie (ſich beſinnend). Ja doch, ich erinnere mich.

Georg. Wir tanzten zuſammen einen Galopp, und warfen drei oder vier Paare um, die nicht ſchnell genug fortkamen.

Emilie. Und das nennen Sie eine Bekanntſchaft?

Georg. Allerdings, ich wenigſtens kenne Sie ſehr gut. Erſtens weiß ich daß Sie vortrefflich tanzen, zweitens weiß ich daß Sie ſehr hübſch ſind, und drittens, daß Sie geiſtreich ſind.

Emilie. Ei, woher wiſſen Sie denn das?

Georg. Mein Gott, wir ſprachen ja den ganzen ewig langen Cotillon mit einander, und mir ſchien er kaum zwei Minuten zu währen. Alſo Sie waren damals geiſtreich und liebenswürdig, und es ſteht zu erwarten, daß Sie ſeitdem an Geiſt eben ſo wie an Schönheit zugenommen haben.

Emilie (lächelnd). Welche kühne Schlüſſe ziehen Sie aus einer flüchtigen Ballbekanntſchaft.

Georg. Mein Gott, was braucht es denn mehr? Ich ſage, auf einem Balle lernt man ein Mädchen am Beſten kennen. Im Anfange zieht ſie auf die Parade, und läßt erſt ihre Reize, dann ihren Geiſt brilliren; ſpäter, wenn man ſich warm gewalzt

und galoppirt hat, kann man auch Herz und Gemüth ein wenig ſondiren. Kurz, mein Fräulein! ich kenne Sie ſo gut, und beſſer, als wenn ich in dieſer kleinen Stadt zehn Jahre mit Ihnen gelebt hätte.

Emilie. Ich werde wahrſcheinlich bald auch ſo weit mit Ihnen ſeyn, denn Sie ſind ſehr aufrichtig.

Georg. Gefällt Ihnen meine Aufrichtigkeit? das freut mich. Ich ſage Ihnen alſo aufrichtig, daß Sie mich bezaubert haben, daß ich ſterblich in Sie verliebt bin, und daß ich Sie — wenn ſie nichts dagegen haben — heirathen will.

Emilie. Wenn ich aber recht viel dagegen hätte?

Georg. Gott bewahre, das thun Sie mir nicht zu Leide.

Emilie. Sie ſpielen recht hübſch Komödie, aber im gewöhnlichen Leben geht das nicht ſo ſchnell.

Georg. Fehlgeſchoſſen, das Komödienleben iſt heut zu Tage das gewöhnlichſte. Ungewöhnliches geſchieht nur im wirklichen Leben.

Emilie. Sie ſind ein drolliger Menſch, aber —

Georg. Aber ich weiß doch, daß Sie mich eher heirathen, als ihren Couſin.

Emilie (ſchalkhaft). Und woher wiſſen Sie das?

Georg. Weil ſein Verſtand ihm ganz homöopathiſch zugetheilt worden iſt. Ein Gran Gehirn wurde in zwei Centner Strohwaſſer aufgelöst, und mit dieſer Miſchung ſeine Hirnſchale angefüllt. Uebrigens glauben Sie, ich könne nicht eben ſo gut hölzerne und ſteifleinene Geſpräche führen, wie er? Nicht eben ſo künſtlich vielmeinende und nichts ſagende Blicke lanciren, wie er? Warten Sie, ich will Ihnen auch einige Schönheiten ſagen. Befehlen ſie franzöſiſch, engliſch oder italieniſch?

Emilie. Bewahre! das iſt gar zu ennuyant.

Georg. Freilich! Aber ich denke, mein Fräulein! meine Offenherzigkeit verdiente doch, daß Sie mir auch offen ſagten, ob Sie mich heirathen wollen oder nicht?

Emilie. Sie ſind nicht klug!

Georg. Meinen Sie? — ich habe geiſtreiche Mädchen ſehr gerne, wenn ſie fragen, aber im Antworten ziehe ich die Naiven vor, alſo — ſeyn Sie naiv, mein Fräulein! und antworten Sie.

Emilie (für ſich). Er bringt mich ganz außer Faſſung. (Laut.) Aber wie kann man denn ſo ſchnell —

Georg. Oh, Sie wiſſen die Antwort ſchon recht gut auswendig, und wenn Sie glauben, es ſey etwas zu raſch gegangen, ſo denken Sie an Romeo und Julie, die lernten ſich auch auf einem Balle kennen.

Emilie. Wir wollen es bedenken.

Georg. Gott bewahre, die Bedenkzeit iſt total aus der Mode gekommen.

Emilie. Auch müſſen wir erſt ein kleines Examen vornehmen.

Georg. Nur zu, mein Herr Examinator! In dieſem Fache habe ich immer das beſte Lob erhalten.

Emilie. Können Sie lieben?

Georg. Ja.

Emilie. Können Sie treu ſeyn?

Georg. Bis jetzt war ich's noch nicht, aber (auf Sie deutend) das wird ſich finden.

Emilie. Sind Sie eiferſüchtig?

Georg. Nein.

Emilie. Dieſelben Eigenſchaften hat mein Couſin auch. Bis jetzt habe ich alſo noch keine Urſache Sie vorzuziehen.

Georg (ſtutzend). Nicht? — das war naiv.

Emilie (mit einer ironiſchen Verbeugung). Wie Sie befohlen haben. (Lacht.) hahaha!

Georg (für ſich). Warte Schelmin! (Laut.) Mein Fräulein! ich ſehe, daß Sie in ihren Couſin verliebt ſind.

Emilie (lachend). Nein, aber in Sie auch nicht.

Georg (macht ſich bereit, zu gehen). Nun dann will ich Sie nicht länger beläſtigen, und Ihren Couſin aufſuchen, um ihm ſeinen Sieg zu verkündigen.

Emilie (freundlich). Das werden Sie nicht, wenn ich Sie darum bitte.

Georg. Ich habe Sie auch gebeten, mich zu heirathen. Sie scheinen aber keine Luſt zu haben, wir ſind alſo quitt. Ich empfehle mich. (Geht.)

Emilie (verdrüßlich). Sie ſind bald getröſtet!

Georg (kehrt um). Nur noch eine Bitte. Wenn Sie Hochzeit machen, ſo bitte ich, die erſte Galoppe mit mir zu tanzen.

Emilie (für ſich). Der Menſch macht mich ganz verwirrt.

Georg. Sie ſchweigen? auch dieſe beſcheidene Bitte ſchlagen Sie mir ab?

Emilie (verdrüßlich). Ja!

Georg (lacht). Hahaha!

Emilie (wie oben). Ich werde böſe, das iſt unartig von ihnen.

Georg. Leben ſie wohl, mein Fräulein! (Geht.)

Emilie (böſe). Ich empfehle mich.

Georg (an der Thüre). Da kommt ihr Couſin — ich werde ihm gratuliren.

Emilie (raſch). Auf keinen Fall.

Sechster Auftritt.

Vorige. Julius.

Julius (kommt durch die Mittelthüre, ſehr höflich). Mein Herr Legationsrath! J'ai l'honneur —

Georg (etwas ſteif und herablaſſend). Seyn Sie mir willkommen — Herr von Adlerhorſt wahrſcheinlich?

Julius (wie oben). A vos ordres!

Emilie (für ſich). Ich bin doch ſehr neugierig.

Georg (wie oben). Ihr Fräulein Couſine hat mir ſo eben geſagt, daß Sie ſich um ihre Hand bewerben.

Julius (verneigt ſich bejahend).

Georg (wie oben). Ich bewundere Ihre Wahl.

Emilie (für ſich). Impertinenter Menſch.

Georg (wie oben). Wollten Sie nicht in meiner Gegenwart ihre Bewerbung anbringen. Sie dürfen vor mir keine Scheu tragen, ich bin ein intimer Freund der Mama, und mich intereſſiren dergleichen Dinge ſehr, auch könnte ich Sie vielleicht durch meine Fürſprache unterſtützen. Allons, fangen Sie an.

Julius (ſehr verlegen). Mais Monsieur! — pardonnez!

Georg. Was? Sie geniren ſich? Ein junger Mann von Ihrer Erziehung, der ſolche Reiſen gemacht hat, iſt verlegen? Und Sie wollen Diplomat werden? das iſt eine Vorprüfung — ich will ſehen, wie Sie darin beſtehen werden.

Emilie (für ſich). Dieſe Art ſeinen Nebenbuhler zu perſifliren iſt originell.

Julius (für ſich mit einem Seufzer). Corragio dunque! (Wirft ſich in die Bruſt, und tritt vor Emilien hin.) Mademoiselle! ich kann die Sentiments meines Herzens nicht länger supprimiren, und wage es — (ſtockt) Sie zu flehen — mich mit Ihrer Hand zu beglücken.

Georg (mit komiſcher Gravität). Bravo!

Emilie (für ſich). Weiß Gott! er treibt die Sache auf's Aeußerſte — und wenn es Ernſt wird, ſo heirathe ich doch den jungen Mephiſto lieber als meinen Couſin.

Georg (zu Julius). Die Schöne ſchweigt, Sie müſſen dringender werden.

Julius (dringend). My lovely Coussin! darf ich hoffen?

Emilie (lachend). Nein!

Georg. Das war nicht gut gefragt. (Zu Emilien) Darf ich hoffen?

Emilie. Ja!

Georg. Ihre Hand darauf!

Emilie (gibt ſie ihm). Da iſt ſie. (Julius ſteht verblüfft.)

Georg (küßt ihre Hand). Sehen Sie, lieber Herr von Adlerhorſt, das war diplomatiſch. (Mit Anſtand.) Ihre Couſine und ich empfehlen uns als Verlobte ihrem freundlichen Andenken.

(Julius bleibt regungslos ſtehen.)

Georg (zu Emilien). Wie gefällt Ihnen die Komödie?

Emilie. Nicht übel!

Georg (zärtlich). Aber warum haben Sie mich ſo lange auf die Folter geſpannt?

Emilie. Oh, es hätte noch viel länger dauern ſollen.

Julius (ſich erholend). Herr Legationsrath — Je demande excuse!

Georg. Das iſt eben die Hauptſache der Diplomatie, für einen Andern zu wirken, und ſelbſt zu gewinnen.

Siebenter Auftritt.

Vorige. Frau von Adlerhorſt.

Georg (geht ihr entgegen). Gnädige Frau! ich bin ſo frei, um die Hand Ihrer Nichte zu bitten.

von Adlerhorſt (mit der höchſten Ueberraſchung). Herr Lega — (corrigirt ſich) Herr von Morgenſtern! Sie ſcherzen wohl?

Julius (kopfſchüttelnd). Point du tout!

Georg. Sie ſtaunen? ich will Ihnen Alles aufklären. Ich fühle mich unwiderſtehlich zu Fräulein Emilien hingezogen, und wenn Sie Ihre Einwilligung geben, ſo gründen Sie mein Glück und (mit Bedeutung) machen mich zu ihrem ewigen Schuldner.

von Adlerhorſt. Ich hatte freilich Abſichten für meinen Sohn.

Georg. O ein junger Menſch, der ſich der Diplomatie widmen will, darf nicht an's Heirathen denken.

von Adlerhorſt. Aha, ich verſtehe, darum haben ſie auch nicht daran gedacht, bis Sie Ihr Ziel erreicht haben.

Georg. Mein Ziel? das wird nur von Ihnen abhängen; (Emilions Hand ergreifend) hier iſt mein Ziel.

von Adlerhorſt. Dieſe Verbindung wäre allerdings eine große Ehre für unſer Haus, aber meine beiden Schwäger haben auch eine Stimme dabei.

Georg. Nun, ein Diplomat wird doch zwei Vormünder gewinnen können!

von Adlerhorſt. Da iſt erſtens der Profeſſor Brand.

Georg. Der iſt ſchon mein.

von Adlerhorſt. Mein zweiter Schwager will ſie nur einem Oekonomen geben.

Georg. O, ich bin ſeit einiger Zeit gewaltig ökonomiſch.

von Adlerhorſt. Vermuthlich ſeit Sie die Familiengüter übernommen haben.

Georg. Familiengüter? nein, die haben andere Leute übernommen.

von Adlerhorſt. Andere Leute? vielleicht zu Ihren Handen.

Georg. Vielmehr aus meinen Händen.

von Adlerhorſt. Ach, Sie haben ſie verpachtet.

Georg. Verpachtet? — ja verpachtet.

(Frau von Adlerhorſt geht zu Julius, Georg ſpricht leiſe mit Emilien.)

von Adlerhorſt (leiſe zu Julius). Was iſt da zu thun?

Julius (ebenſo). Ja — That is the question.

von Adlerhorſt. Wenn wir ihm eine abſchlägige Antwort geben, ſo haſt du ſtatt eines Gönners einen Feind im diplomatiſchen Corps.

Julius. Vraisemblable!

von Adlerhorſt (wendet ſich raſch zu Georg). Herr von Morgenſtern, unter einer Bedingung gebe ich Ihnen meine Einwilligung.

Georg (entzückt). Göttliche Frau! Tauſend ſtatt einer — Befehlen Sie.

von Adlerhorſt. Daß Sie, die Entſcheidung meiner Mitvormünder mag ausfallen wie ſie will, meinem Julius Ihre Protection auf der diplomatiſchen Carriere nicht entziehen.

Georg (kann das Lachen kaum verbeißen, Emilie lacht seitwärts). Die verbürge ich Ihnen mit Wort und Handſchlag ſo weit ſie nur reichen mag. (Reicht ihr die Hand.)

von Adlerhorſt (ſchlägt ein). Sie machen mich glücklich. (Geht zu Julius, Georg ſpricht mit Emilien.)

von Adlerhorſt (zu Julius). Du mußt dich tröſten, mein Sohn.

Julius (kalt). A quoi tröſten? ich bin froh, daß ich die Bürgerdirne los bin.

von Adlerhorſt. Nun wirſt du auf jeden Fall Diplomat, und kannſt eine adelige Parthie machen.

Julius (raſch). Qualche Marchesina, qualche Contessa, qualche Principessa.

von Adlerhorſt. Wie lange dauert es, ſo wirſt du irgendwo Chargé d'affaires, und wenn unſer Fürſt einmal einen Ambaſſadeur nach Conſtantinopel ſchickt, ſo wird es doch kein Anderer als du.

Emilie (hat es gehört, leiſe und ſchalkhaft zu Georg). Nach China.

Julius. Ich freue mich ſchon auf die Uniform — ſchwarz, rothen Sammtkragen mit Gold geſtickt.

von Adlerhorſt. Du wirſt allerliebſt darin ausſehen. (Laut.) Aber jetzt führe den Herrn Legationsrath (gegen Georg gewendet) wenn es Ihm gefällig iſt, ein wenig in den Garten.

Julius (ſich devot gegen Georg wendend). Est il permis?

Georg. Recht gerne. Ich will Ihnen ein wenig auf den Zahn fühlen. (Julius iſt verlegen.) Oder haben Sie vielleicht Geſchäfte?

Julius. Verily — ich hätte —

Georg. Dann genieren Sie ſich gar nicht. Meine liebenswürdige Braut wird mein Cicerone ſeyn. Nicht wahr Emilie, Sie verſprechen mir, daß Sie fortan geiſtreich fragen und naiv antworten, bei mir ſoll der Fall umgekehrt ſeyn, ich hoffe das wird Harmonie in unſere Ehe bringen. Herr von Adlerhorſt! merken Sie ſich das Examen von vorhin, damit Sie nicht wieder

durchfallen. Ihr Diener! (Georg und Emilie durch die Mittel-, Julius durch die linke Seitenthür ab.)

von Adlerhorſt (ſieht auf die Uhr). Meine Mitvormünder müſſen bald da ſeyn, die muß ich nun recht diplomatiſch für den Legationsrath zu gewinnen ſuchen. Ach Gott, was ſind das für ein paar eſſigſaure Aepfel, in die ich beißen muß. Aber es geht nicht anders, und ich gewinne doch dabei am meiſten.

Thomas (vor der Thür). Schon recht!

von Adlerhorſt. Da kommt der Oekonom.

Achter Auftritt.

Frau von Adlerhorſt. Thomas kommt zur Mittelthüre herein.

Thomas. Ah, ſieh da, Frau Schwägerin! wünſche wohl geſpeist zu haben.

von Adlerhorſt (ſehr freundlich). Danke ergebenſt, lieber Herr Schwager! Wollen Sie ſich nicht ſetzen, ich habe Ihnen etwas Wichtiges zu ſagen,

Thomas (ablehnend). Gewiß wieder Heirathsgeſchichten —

von Adlerhorſt (wie oben). Sie haben es errathen.

Thomas (lachend). Ja, ſo etwas erräth ſich leicht.

von Adlerhorſt. Ein Bräutigam für Emilien hat ſich gefunden.

Thomas. Schon wieder einer? der wäre heute der dritte. (Selbſtgefällig.) Das iſt wahr, meine Nichte iſt ein Kernmädchen; ſie hat in einem Tage mehr Freiwerber als manches Mädchen in ihrem ganzen Leben Liebhaber. Nun, wer iſt's denn?

von Adlerhorſt. Der Herr von Morgenſtern.

Thomas (raſch). Morgenſtern?

von Adlerhorſt. Ja.

Thomas. Das iſt der Neffe des alten reichen Morgenſtern und ſein Univerſalerbe. Hören Sie, Frau Schwägerin! das

wäre etwas. Der Menſch bekommt einmal drei Rittergüter, wovon eins zum andern 100,000 Thaler werth iſt, und alle im beſten Zuſtande, denn der alte Morgenſtern verſteht die Oekonomie aus dem Fundament. Sagen Sie mir, Frau Schwägerin! wie kommen Sie zu dem klugen Einfall?

von Adlerhorſt (pikirt). Es iſt nicht meine Schuld, daß meine guten Einfälle handgreiflich ſeyn müſſen, wenn ſie der Herr Schwager verſtehen ſoll. (Für ſich.) Ich darf ihm nicht ſagen, daß es der Legationsrath iſt, ſonſt gibt er ſeine Einwilligung nicht.

Neunter Auftritt.

Vorige. Adam.

Adam. Servus, Servus! meine hochverehrte Frau Schwägerin und du lieber Bruder. Es iſt ſehr gut, daß ich euch hier verſammelt finde; ich habe euch etwas Wichtiges mitzutheilen.

von Adlerhorſt (ſpöttiſch). Gewiß etwas von einem Käfer.

Adam (ohne auf ſie zu hören). Ich habe einen würdigen Bräutigam aus der Reſidenz bekommen.

von Adlerhorſt (wie oben). Ich ſagte es ja.

Thomas (ebenſo). Wer hat dir ihn denn herausgeſchickt?

von Adlerhorſt. Er war doch beſſer eingepackt, als die Schmetterlinge letzthin, über welche Sie ſich eine Woche lang in die beweglichſten Elegien ergoſſen?

Adam (betrübt). Ach die ſchönen Schmetterlinge! (Fortfahrend) Aber der Bräutigam —

Thomas. Wird wahrſcheinlich mit der Ordinären zurück geſchickt werden.

Adam (pikirt). Und warum?

Thomas. Weil ich und die Schwägerin einig ſind, und ſchon einen Bräutigam haben.

Adam (wie oben). Du haſt einen Bräutigam, oder die Frau Schwägerin? — ei, ei! wollen vielleicht die Frau Schwägerin —

Thomas. Du biſt zwar ein Gelehrter, aber du begreifſt ſehr ſchwer. Ich und die Schwägerin haben einen Bräutigam für Emilien aufgefunden.

Adam (boshaft). Der ſie nicht bekommt, denn hier ſind nicht vota majora, ſondern vota unanimia nothwendig, und ich — habe auch eine Stimme!

Thomas. Sey geſcheid, Bruder! das trifft ſich in dieſem Leben gewiß nicht mehr, daß ich und die Frau Schwägerin einig ſind, alſo mache du auch keinen Narren, und gib nach. Doch wer iſt denn dein Freier? gewiß wieder ſo ein Federfuchſer.

von Adlerhorſt. Ein Naturforſcher!

Adam (wichtig). Es iſt der gelehrte Magiſter —

Thomas (lachend einfallend). Magiſter, o weh! — ich wußte es ja voraus.

Adam (fortfahrend). Der berühmte Entomologe —

von Adlerhorſt (ſpöttiſch einfallend). Sehen Sie, Herr Schwager! ich habe es geſagt.

Adam (fortfahrend). Morgenſtern.

Thomas (mit dem höchſten Erſtaunen). Morgenſtern?

von Adlerhorſt (eben ſo). Morgenſtern?

Thomas. Höre einmal, Adam! Du und die Schwägerin werden nicht lange mehr leben.

Adam (befremdet). Warum?

Thomas. Man ſagt, vor dem Tode ändern ſich die Menſchen, und ihr beide ſeyd klug geworden.

von Adlerhorſt (für ſich). Der Grobian!

Thomas. Alſo her mit dem Bräutigam! ich will ihn ein wenig prüfen.

von Adlerhorſt (für ſich). Das iſt herrlich! ein Viehmäſter examinirt einen Diplomaten. Das wird ſehr beluſtigend werden.

Adam (ſieht durchs Fenſter). Da geht er eben im Garten.

Thomas. Ruf ihn herauf.

von Adlerhorst. Warum nicht gar? (Zu Adam) Sie müssen ihn holen, Herr Schwager! (Adam ab.)

Thomas. Wozu denn holen?

von Adlerhorst. Das verstehen Sie nicht, Herr Schwager, das wäre ja gegen alle Lebensart ihn herauf zu rufen.

Thomas. Daß ich nicht wüßte. Der selige Herzog hat mich aus dem Fenster gar oft gerufen, als ich noch in der Oekonomieschule war.

von Adlerhorst (lächelnd). Nun ja, aber der selige Herzog und der Herr Schwager sind auch ein Unterschied.

(Thomas geht in Gedanken auf und ab, und schnupft Tabak).

Zehnter Auftritt.

Vorige. Adam. Georg.

Georg (zu Thomas). Es freut mich unendlich, auch das dritte Glied der würdigen Familie kennen zu lernen, mit der ich mich so nahe verbinden will.

Thomas. Danke ergebenst; bitte Platz zu nehmen. Sie sind der Herr von Morgenstern! also ein geborener Oekonom?

Adam. Halt Bruder! es heißt bloß poëta nascitur, von der Oekonomie steht nichts im Sprichwort.

Thomas. Das ist gleichviel, eine braune Kuh wirft auch ein braunes Kalb; sein Oheim ist ein großer Oekonom, also ist auch er von Haus aus einer!

Georg. Mein Onkel wollte meine Oekonomie nicht sehr loben.

Thomas. Das glaub' ich, es braucht viel, um dem zu genügen. Sie werden ihm noch nicht praktisch genug seyn, in der Jugend will man immer das Land nach Büchern bauen; da fällt mir aber eine Geschichte ein, die ich zum Besten geben muß.

Ich weiß nicht mehr wo, ſollte eine Profeſſur der Oekonomie eingerichtet werden, alle vier Fakultäten hielten Sitzung, und man brachte die grüne Saat herein. Keiner von den Candidaten wußte was es ſey, der eine ſagte Korn, der andere Weizen. Die Juriſten protegirten das Korn, die Mediziner den Weizen, bis die Theologen und Philoſophen erklärten, um dem Streit ein Ende zu machen, daß es Gerſte ſey. Ein herbeigerufener Bauer meinte endlich, es wäre — Haber!

(Georg und Adlerhorſt lachen.)

Thomas. Ja, die Praxis allein macht den Menſchen, haben Sie nur Geduld, noch ein paar verunglückte Experimente, und Sie ſind bald klug.

Georg. Mich haben eine Menge verunglückter Experimente noch immer nicht klug gemacht!

von Adlerhorſt (für ſich). Da ſieht man den Diplomaten, wie fein er dem praktiſchen Herrn Schwager ein X für ein U macht.

Thomas. Sehr beſcheiden, das gefällt mir an jungen Leuten ſchon der Seltenheit wegen! Sie kommen wahrſcheinlich von Ihren Gütern.

Georg. Nein, ich bin ſchon geraume Zeit von des Onkels Gütern fort. Geſchäfte —

Thomas. Aha, verſtehe! Sie haben Geſchäfte mit Produkten gemacht, und weil ich auch ein Oekonom bin, wollen Sie nicht aus der Schule ſchwatzen! Recht ſo, wann gehen Sie auf Ihre Güter zurück?

Georg. Auf des Onkels Güter?

Thomas. Das iſt ja einerlei!

Georg. O nein, das iſt ſehr zweierlei, wenn ſie mein wären, könnt' ich ſie verkaufen!

Thomas (erſchrocken). Verkaufen? Warum nicht gar, die beſten Güter im Lande, Dürenſtein, Morgenſtern, Reutersbach, verkaufen? Drei ſolche Capitalgüter mit lauter Weizenboden, die geſchonteſten Waldungen auf dreißig Meilen in der Runde, die

seltensten Wiesen, Weingärten mit Burgunderreben besetzt, Schweizer Stiere, Ochsen und Kühe, Tausende von Merino's — und diese Güter verkaufen? Das wäre ja ein Majestätsverbrechen?

Georg. Beruhigen Sie sich, ich verspreche Ihnen, kein einziges zu verkaufen.

Thomas. Dann sind Sie mein Mann!

Georg. Verzeihen Sie, das ist sehr schmeichelhaft für mich; aber der Mann Ihrer schönen Nichte wär ich doch noch lieber.

Thomas. Das ist ja alles eins!

Adam. Haud credo, Herr Bruder! Du bist meines Wissens generis masculini!

Thomas (nach einer kurzen Pause). Ja!

von Adlerhorst. Nun, wollen wir nicht die Einwilligungsakte unterzeichnen?

Adam (wohlgefällig). Ich habe sie bereits aufgesetzt. (Zieht ein Papier aus der Tasche, und legt es auf den Tisch.)

von Adlerhorst (hat unterschrieben). Ich gehe Emilien zu rufen, ihrer Einwilligung bin ich gewiß. (Zu Georg). Ich gratulire, Herr Legationsrath! Sie sind ein ausgezeichneter Diplomat!

Georg (küßt ihr die Hand). Ich bleibe Ihnen verbunden, so lange ich lebe! (Adlerhorst ab.)

Adam (schreibt und macht ein Manupropria). Bene!

Thomas (schreibt.) Verfluchte Feder, schreibt wie eine Stecknadel! (Er stampft sie auf.) So! jetzt wird sie doch dicker schreiben. (Unterzeichnet.)

Eilfter Auftritt.

Vorige. Frau von Adlerhorst. Emilie.

von Adlerhorst. Emilie, dein Bräutigam!

Georg (ihre Hand ergreifend). Die Liebe hat gesiegt.

Emilie. Durch eine Spitzbüberei.

Georg. Das war ein echt Kotzebuescher Dialog, hahaha!

Emilie. Nein, eher ein Bauernfeldscher.

Georg. Je nu, er iſt ſo wenig ſolid, daß die beiden ſich ſeiner nicht zu ſchämen brauchten.

Thomas. Na Kinder! jetzt unterſchreibt ihr!

Georg (Emilien zum Tiſche führend). Waren Sie im Barbier von Sevilla?

Emilie. Ja, die vorletzte Scene hat einige Aehnlichkeit mit der jetzigen. (Unterſchreibt.)

Georg (ſchreibend). Wenn mein Oheim als Bartolo käme. (Er ſteht auf und ſteckt die Urkunde zu ſich.) Meine Herren! ich danke Ihrer Güte das Glück meines Lebens!

Thomas (umarmt und küßt ihn). Wir wollen zuſammen die Oekonomie betreiben.

Adam (eben ſo) Wir ſchreiben zuſammen ein naturhiſtoriſches Werk.

Georg. En deux? Das wird kaum angehen. Wenn es noch ein Luſtſpiel wäre, da haben wir hunderttauſend Beiſpiele in Frankreich, und auch in Deutſchland ſchon hier und da Eines.

Zwölfter Auftritt.

Vorige. Julius. Marie.

Julius (tritt mit Marien ein). Ma chère mère! aus dem Hotel ſchickt der Legationsrath von Morgenſtern herüber, ob er die Ehre haben kann, er bringt uns einen Brief.

von Adlerhorſt (ſehr verwundert). Morgenſtern? Was iſt denn das?

Georg (zu Emilien). Da haben wir's! der Onkel! (Mit tiefſter Stimme etwas ſingend) Doctor Bartolo, lalala!

Thomas. Morgenſtern? Das iſt gewiß ein Irrthum.

Adam. Eine Prellerei!

Georg. Vergeben Sie, es iſt mein Onkel!

Thomas. Der Oekonom? Lauf Marie, es wird uns ſehr angenehm ſeyn. (Marie ab.)

von Adlerhorst. Ihr Herr Onkel ist auch Legationsrath?

Georg. Der ist der eigentliche Legationsrath!

von Adlerhorst Und Sie?

Georg. Ich, ich bin der uneigentliche. Da Sie, gnädige Frau, darauf entstirt waren, einen Legationsrath aus mir zu machen, so hielt ich es für unartig, einer Dame zu widersprechen.

von Adlerhorst. Sie sind nicht Legationsrath?

Adam. Was Legationsrath! Magister ist er, und ein Naturforscher.

Georg. Sie verzeihen, ich habe allerdings natürliche Forschungen angestellt, allein ich zweifle, etwas Neues entdeckt zu haben, wenn ich auch etwas weiter gekommen bin als Andere.

Adam. Sie sind zu bescheiden.

Georg. Das hat mir noch niemand gesagt; aber ich freue mich, daß ich diesmal meiner Bescheidenheit wenigstens einen Bescheid zu danken habe.

Adam. Sie haben mein Werk nicht kritisirt?

Georg. Nein!

Adam. Me Hercle!

Thomas (lacht). Der ist mein Mann, euch allen hat er eine Nase gedreht, nur mir nicht; er wußte, mit wem er es zu thun hat! Jetzt werd' ich euch sagen, er ist der Neffe des Herrn von Morgenstern auf Dürrenbach.

Georg. Der bin ich.

Thomas (lachend). Seht ihr's! und sein Universalerbe.

Georg. Der bin ich nicht.

Thomas (prallt zurück). Nicht?

(Adlerhorst und Adam lachen boshaft.)

Georg. Sein Neffe bin ich zwar, aber nicht sein Erbe. Meine Familie hatte mich für das diplomatische Corps bestimmt, aber (mit einem Seitenblick auf Julius) dazu taugte ich nicht, und ein unglücklicher Zufall brachte mich in Ungnade. Mein zweiter Onkel, der Legationsrath, hat eine Menge abgerichteter Vögel, die seine Lieblingspassion sind; nun besaß er einen Gimpel, dem lehrte

er mit unſäglicher Mühe das ſublime Lied: „In dieſen heiligen Hallen“ um den rothbäuchigen Virtuoſen einer Geſellſchaft zu produciren. Ich hatte indeß mit ihm einen Berliner Gaſſenhauer einſtudirt, den der dumme Vogel viel leichter begriff, und den er zum großen Entſetzen meines Onkels, der ihm die erhabene Melodie vorpfiff, mit Naturvariationen vortrug, als wollte er ihn parodiren! es kam heraus, daß ich dahinterſteckte, dazu verläumdete mich mein tugendhafter Herr Bruder, und ich wurde enterbt.

Thomas. Donnerwetter!

Georg. Mich genirte es für den Augenblick ſehr, da mein väterliches Vermögen eben auf die Neige ging, und mein mütterliches Erbtheil mir erſt dann ausgezahlt wird, wenn ich geheirathet habe; ich entſchloß mich daher kurz, Emilie gefiel mir, ich hielt um ihre Hand an, und bin glücklich.

Thomas. Und wir ſind geprellt!

Georg. Das ſind Sie nicht, ich beſitze noch 60,000 Thaler, genug um ein ſchönes Rittergut zu kaufen, das ich unter Ihrer Anweiſung bebauen werde.

Thomas. Na! wollen ſehen.

von Adlerhorſt (die mit Julius eifrig geſprochen). Aber ich bin nicht zufrieden, ich verlange die Urkunde zurück.

Georg. Und ich werde ſie nicht ausfolgen!

von Adlerhorſt. Sie müſſen.

Georg. Ich muß, wer ſpricht von Müſſen?

Wo lebt ein Menſch, der mich zum Müſſen zwingt?

von Adlerhorſt. Hier, mein Sohn, der wird Sie zwingen.

Georg. Der? Wohlan, ſo zwingen Sie.

Julius. Monsieur!

Georg (mit Ironie). Monsieur? — Ja ſo müſſen Sie mir nicht kommen. Die Neuheit, die Kühnheit dieſes Eingangs iſt zu überraſchend, was ſoll ich darauf entgegnen? Aber geſtehen Sie nur, (auf ſeine Stirne deutend) das kommt nicht aus Ihrem Hirnkaſten, das hat Ihnen Jemand ſoufflirt.

Julius (drohend). Monsieur!

von Adlerhorst. Ihr Herr Onkel ist
Georg. Der ist der eigentliche Legati
von Adlerhorst. Und Sie?
Georg. Ich, ich bin der uneigentli
Frau, darauf entdirt waren, einen Legati
machen, so hielt ich es für unartig, einer
von Adlerhorst. Sie sind nicht Le
Adam. Was Legationsrath! Magi
Naturforscher.
Georg. Sie verzeihen, ich habe
schungen angestellt, allein ich zweifle,
haben, wenn ich auch etwas weiter gekommen
Adam. Sie sind zu bescheiden.
Georg. Das hat mir noch niemand
mich, daß ich diesmal meiner Bescheidenheit
scheid zu danken habe.
Adam. Sie haben mein Werk nicht
Georg. Nein!
Adam. Me Hercle!
Thomas (lacht). Der ist mein Mann
eine Nase gedreht, nur mir nicht; er wußte
thun hat! Jetzt werd' ich euch sagen, er ist
von Morgenstern auf Dürrenhach.
Georg. Der bin ich.
Thomas (lachend). Seht ihr's! und
Georg. Der bin ich nicht.
Thomas (prallt zurück). Nicht?
(Adlerhorst und Adam lachen l
Georg. Sein Neffe bin ich zwar,
Meine Familie hatte mich für das diploma
aber (mit einem Seitenblick auf Julius) dazu
ein unglücklicher Zufall brachte mich in Ung
Onkel, der Legationsrath, hat eine Menge
seine Lieblingspassion sind; nun besaß er ein

Georg (wie oben). Noch einmal Monſieur? O, wie iſt es zu bedauern, daß ein ſolches Uebermaß von Geiſt und blendender Genialität an einen ſo unbedeutenden Gegenſtand, wie ich bin, verſchwendet werden ſoll! In der That, Sie verſprechen ein großer Diplomat zu werden.

Julius (wie oben). Monsieur!

Georg (wie oben). Zum dritten Male Monſieur? und Sie bleiben in dieſer kleinen Stadt? wahrlich, viel Beſcheidenheit bei ſo großem Verdienſt.

Julius (wie oben). Sie ſind —

Georg (ganz ruhig). Wer?

Julius (wie oben). Sie haben —

Georg (wie oben). Was?

Julius (wie oben). Ich verlange die Urkunde.

Georg (wie oben). Und ich gebe ſie nicht.

Julius (wie oben). Wenn Sie ſie nicht gutwillig heraus geben, ſo ſchlagen wir uns.

Georg (wendet ſich gegen die Thüre). Gut, kommen Sie, auf Säbel oder Piſtolen?

Julius (zögernd). Jetzt noch nicht, ich will den Scandal vermeiden, aber wir ſprechen uns noch!

Marie (tritt ein). Der Herr Legationsrath iſt ſchon auf der Treppe.

Georg. Der Onkel! da ziehe ich mich zurück. (Geht in den Hintergrund.)

Dreizehnter Auftritt.

Vorige. Morgenſtern.

Morgenſtern. Ich habe wahrſcheinlich die Ehre mit Frau von Adlerhorſt zu ſprechen? (Verbeugt ſich nach allen Seiten.) Dieſer Brief des Fräuleins von Bergenſtein mag meine Zudringlichkeit entſchuldigen. (Gibt Frau von Adlerhorſt einen Brief.)

von Adlerhorſt (ſehr artig). Ich bin meiner Freundin ſehr dankbar, daß ſie mir das Glück verſchafft, dem Herrn geheimen Legationsrath meine Verehrung zu bezeugen.

Morgenſtern. Vor allen Dingen, meine Gnädige! — wollen Sie mich glücklich machen?

von Adlerhorſt (befremdet aber ſehr zuvorkommend). Mit dem größten Vergnügen.

Morgenſtern. Sie haben vor Ihrem Fenſter einen Canarienvogel, der pfeift die Galoppe aus dem Maskenball. * So etwas fehlt in meiner Sammlung. Ich habe 27 Canarienvögel, 11 Nachtigallen, 7 Gimpel, 5 Wachteln und noch eine Legion von Singvögeln, aber keiner von allen kann die Galoppe aus dem Maskenball pfeifen.

von Adlerhorſt. Wenn der kleine Sänger ſo glücklich war, Ihren Beifall zu erringen, ſo iſt er Ihr Eigenthum.

Morgenſtern (entzückt). Tauſend Dank, meine Gnädige! ich bleibe Ihr lebenslänglicher Schuldner.

von Adlerhorſt. Darf ich dieſe Gelegenheit benützen, (winkt Julius, zu ihr zu kommen, er naht ſich.) Ihnen meinen Sohn vorzuſtellen, (Julius verbeugt ſich tief) der in das diplomatiſche Corps einzutreten wünſcht? Er würde ſich glücklich ſchätzen, wenn er unter Ihrer Leitung ſeine Laufbahn beginnen dürfte. —

Morgenſtern. Ich bin in Verzweiflung — den Vogel kann ich annehmen, aber den jungen Herrn nicht. Ich habe mich penſioniren laſſen, und reiſe auf die Güter meines Bruders, um dort in Ruhe zu ſterben.

von Adlerhorſt (unruhig). Doch könnten Sie ihn vielleicht dem Schutze Ihrer Frau Schweſter, der Dame d'honneur —

Morgenſtern (einfallend). Die? — Gott habe ſie ſelig, die iſt ja todt.

von Adlerhorſt (ſehr erſchrocken). Todt! (Für ſich) O weh!

* Dies muß nach dem jeweiligen Repertoire modificirt werden.

Georg (fährt erschrocken vor). Wie? die Tante ist todt?

Morgenstern. Ei, bist du da? dir habe ich viel zu erzählen. Auf Dürrenstein hat es grose Stürme gegeben, dein Bruder Wilhelm —

Thomas. Sie haben einen Bruder?

Georg. Ja wohl, der Universalerbe meines Onkels.

Morgenstern. Das ist er gewesen, der Heuchler ist entlarvt, der Bruder ist hinter seine Schliche gekommen, er hat erfahren, wie schändlich er dich verläumdet, Wilhelm ist enterbt, und du bist sein Erbe.

Thomas. Erbe der großen Morgenstern'schen Güter?

Morgenstern. Wirklicher Erb-, Gerichts- und Lehensherr auf Dürrenstein, Morgenstern und Reutersbach.

Georg (führt Emilien vor). Und hier, lieber Onkel! habe ich die Ehre Ihnen meine Braut zu präsentiren, die künftige Erb-, Lehn- und Gerichtsfrau.

Morgenstern. Deine Braut? ei, hast du dich zum Heirathen bequemt, wilder Bursche? hübsch, recht hübsch!

Georg. Hier habe ich die Ehre, den berühmten Oekonomen Brand, den Oheim meiner Braut vorzustellen.

Morgenstern. Den Besitzer von Eilbach? Ah, ergebenster, freut mich! (Schüttelt ihm die Hand, Frau von Adlerhorst spricht leise mit Julius.)

Thomas. Und das ist mein Bruder, Professor Brand.

Adam (mit einer Verbeugung). Servus humillimus!

Morgenstern (mit einer leichten Verbeugung). Ist mir sehr angenehm.

Georg (zu Emilien). Alles gut, alles in Einigkeit, und ich bin selig.

von Adlerhorst (zu Julius). Was ist zu thun, mein Sohn?

Julius. I am very glad all' diese insupportablen Leute los zu seyn. Ein junger Mann von meinen Meriten macht überall seine Carriere, ohne daß er nöthig hätte sich deßhalb zu mesailliren.

Vierzehnter Auftritt.

Vorige. Marie, dann Magiſter Haſper.

Marie (tritt ein). Ein Herr iſt eben angekommen, und fragt nach dem Herrn Profeſſor. (Haſper, ſteif und pedantiſch, wie ein Gelehrter früherer Zeit, tritt ein.) Da iſt er ſchon. (Deutet auf Adam.) Das iſt der Herr Profeſſor. (Ab.)

Haſper (mit ſteifen Complimenten). Ich bin der Magiſter Haſper aus der Reſidenz. (Ueberreicht dem Profeſſor einen großen Brief.)

Adam (erſchrocken). Haſper? (Reißt ſchnell den Brief auf, und läßt das Couvert fallen.) Vom Profeſſor Broken? (Lieſt.) Alſo Haſper und nicht Heſper! fataler Streich! (Zu Haſper.) Sie ſind Magiſter Haſper, der Entomologe?

Haſper. Ja, mein Herr Profeſſor! der Verfaſſer von dem scrutinium über die Monogamie der Schmetterlinge.

Adam (ſehr betrübt). Ach du mein Himmel, welch' ein Unglück!

Haſper (ſieht ihn albern an). Unglück?

Morgenſtern. Kinder! jetzt kommt zu mir, wir fahren alle nach Morgenſtern, und feiern dort die Verlobung!

von Adlerhorſt. Mein Sohn, wir reiſen in die Reſidenz, und ich werde dich beim Miniſter präſentiren.

Julius. J'en suis fort content.

von Adlerhorſt. Meine Herren! ich empfehle mich. (Mit Julius ab.)

Morgenſtern. Unterthäniger Diener! Nun, Kinder, rührt euch. (Zu Thomas.) Herr Vetter! Sie zeigen mir dann Eilbach?

Thomas. Verſteht ſich! Verſteht ſich!

Georg (umſchlingt Emilien). Nun kommen Sie mein Engel! wir werden uns jetzt etwas langweilen, dafür amüſiren wir uns morgen deſto beſſer!

(Alle bis auf Adam und Haſper ab.)

Haſper. Mein lieber Herr Profeſſor, Sie haben mir nebſt dem Vergnügen Sie kennen zu lernen, auch noch ein anderes

Vergnügen verſprochen — uxorem promisit — eine ehr= und tugendſame Jungfrau —

Adam (deutet ſchmerzhaft auf die Thüre, durch welche Emilie abgegangen). Da geht Sie hin!

Haſper (ſieht dumm auf die Thüre). Da?

Adam. Die iſt leider vergeben.

Haſper (ſehr ſtupid). Vergeben?

Adam (ärgerlich). Und niemand iſt daran Schuld, als die ſchlechte Schrift des Profeſſor Broken. Desperatus sum — aber, wiſſen Sie was, Domine! wir wollen Troſt in der Naturwiſſenſchaft ſuchen. Wir überſetzen miteinander den Plinius in's Griechiſche zu Nutz und Frommen aller derjenigen, die kein Latein verſtehen. (Haſper ſieht ihn verwundert an, Adam ſchlingt ſeinen Arm um ihn, und ſie gehen ſo umſchlungen ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Vergleichende Ueberſichten.

von

Auguſt Lewald.

(Wien, Berlin, München, Stuttgart, Dresden, Hamburg, Frankfurt.)

von Adlerhorſt. Warum nicht gar? (Zu Adam) Sie müſſen ihn holen, Herr Schwager! (Adam ab.)

Thomas. Wozu denn holen?

von Adlerhorſt. Das verſtehen Sie nicht, Herr Schwager, das wäre ja gegen alle Lebensart ihn herauf zu rufen.

Thomas. Daß ich nicht wüßte. Der ſelige Herzog hat mich aus dem Fenſter gar oft gerufen, als ich noch in der Oekonomieſchule war.

von Adlerhorſt (lächelnd). Nun ja, aber der ſelige Herzog und der Herr Schwager ſind auch ein Unterſchied.

(Thomas geht in Gedanken auf und ab, und ſchnupft Tabak).

Zehnter Auftritt.

Vorige. Adam. Georg.

Georg (zu Thomas). Es freut mich unendlich, auch das dritte Glied der würdigen Familie kennen zu lernen, mit der ich mich ſo nahe verbinden will.

Thomas. Danke ergebenſt; bitte Platz zu nehmen. Sie ſind der Herr von Morgenſtern! alſo ein geborener Oekonom?

Adam. Halt Bruder! es heißt bloß poëta nascitur, von der Oekonomie ſteht nichts im Sprichwort.

Thomas. Das iſt gleichviel, eine braune Kuh wirft auch ein braunes Kalb; ſein Oheim iſt ein großer Oekonom, alſo iſt auch er von Haus aus einer!

Georg. Mein Onkel wollte meine Oekonomie nicht ſehr loben.

Thomas. Das glaub' ich, es braucht viel, um dem zu genügen. Sie werden ihm noch nicht praktiſch genug ſeyn, in der Jugend will man immer das Land nach Büchern bauen; da fällt mir aber eine Geſchichte ein, die ich zum Beſten geben muß.

Ich weiß nicht mehr wo, ſollte eine Profeſſur der Oekonomie eingerichtet werden, alle vier Fakultäten hielten Sitzung, und man brachte die grüne Saat herein. Keiner von den Candidaten wußte was es ſey, der eine ſagte Korn, der andere Weizen. Die Juriſten protegirten das Korn, die Mediziner den Weizen, bis die Theologen und Philoſophen erklärten, um dem Streit ein Ende zu machen, daß es Gerſte ſey. Ein herbeigerufener Bauer meinte endlich, es wäre — Haber!

(Georg und Adlerhorſt lachen.)

Thomas. Ja, die Praxis allein macht den Menſchen, haben Sie nur Geduld, noch ein paar verunglückte Experimente, und Sie ſind bald klug.

Georg. Mich haben eine Menge verunglückter Experimente noch immer nicht klug gemacht!

von Adlerhorſt (für ſich). Da ſieht man den Diplomaten, wie fein er dem praktiſchen Herrn Schwager ein X für ein U macht.

Thomas. Sehr beſcheiden, das gefällt mir an jungen Leuten ſchon der Seltenheit wegen! Sie kommen wahrſcheinlich von Ihren Gütern.

Georg. Nein, ich bin ſchon geraume Zeit von des Onkels Gütern fort. Geſchäfte —

Thomas. Aha, verſtehe! Sie haben Geſchäfte mit Producten gemacht, und weil ich auch ein Oekonom bin, wollen Sie nicht aus der Schule ſchwatzen! Recht ſo, wann gehen Sie auf Ihre Güter zurück?

Georg. Auf des Onkels Güter?

Thomas. Das iſt ja einerlei!

Georg. O nein, das iſt ſehr zweierlei, wenn ſie mein wären, könnt' ich ſie verkaufen!

Thomas (erſchrocken). Verkaufen? Warum nicht gar, die beſten Güter im Lande, Dürenſtein, Morgenſtern, Reutersbach, verkaufen? Drei ſolche Capitalgüter mit lauter Weizenboden, die geſchonteſten Waldungen auf dreißig Meilen in der Runde, die

ſeltenſten Wieſen, Weingärten mit Burgunderreben beſetzt, Schweizer Stiere, Ochſen und Kühe, Tauſende von Merino's — und dieſe Güter verkaufen? Das wäre ja ein Majeſtätsverbrechen?

Georg. Beruhigen Sie ſich, ich verſpreche Ihnen, kein einziges zu verkaufen.

Thomas. Dann ſind Sie mein Mann!

Georg. Verzeihen Sie, das iſt ſehr ſchmeichelhaft für mich; aber der Mann Ihrer ſchönen Nichte wär ich doch noch lieber.

Thomas. Das iſt ja alles eins!

Adam. Haud credo, Herr Bruder! Du biſt meines Wiſſens generis masculini!

Thomas (nach einer kurzen Pauſe). Ja!

von Adlerhorſt. Nun, wollen wir nicht die Einwilligungsakte unterzeichnen?

Adam (wohlgefällig). Ich habe ſie bereits aufgeſetzt. (Zieht ein Papier aus der Taſche, und legt es auf den Tiſch.)

von Adlerhorſt (hat unterſchrieben). Ich gehe Emilien zu rufen, ihrer Einwilligung bin ich gewiß. (Zu Georg). Ich gratulire, Herr Legationsrath! Sie ſind ein ausgezeichneter Diplomat!

Georg (küßt ihr die Hand). Ich bleibe Ihnen verbunden, ſo lange ich lebe! (Adlerhorſt ab.)

Adam (ſchreibt und macht ein Manupropria). Bene!

Thomas (ſchreibt.) Verfluchte Feder, ſchreibt wie eine Stecknadel! (Er ſtampft ſie auf.) So! jetzt wird ſie doch dicker ſchreiben. (Unterzeichnet.)

Eilfter Auftritt.

Vorige. Frau von Adlerhorſt. Emilie.

von Adlerhorſt. Emilie, dein Bräutigam!

Georg (ihre Hand ergreifend). Die Liebe hat geſiegt.

Emilie. Durch eine Spitzbüberei.

Georg. Das war ein echt Kotzebueſcher Dialog, hahaha!

Emilie. Nein, eher ein Bauernfeldſcher.

Georg. Je nu, er iſt ſo wenig ſolid, daß die beiden ſich ſeiner nicht zu ſchämen brauchten.

Thomas. Na Kinder! jetzt unterſchreibt ihr!

Georg (Emilien zum Tiſche führend). Waren Sie im Barbier von Sevilla?

Emilie. Ja, die vorletzte Scene hat einige Aehnlichkeit mit der jetzigen. (Unterſchreibt.)

Georg (ſchreibend). Wenn mein Oheim als Bartolo käme. (Er ſteht auf und ſteckt die Urkunde zu ſich.) Meine Herren! ich danke Ihrer Güte das Glück meines Lebens!

Thomas (umarmt und küßt ihn). Wir wollen zuſammen die Oekonomie betreiben.

Adam (eben ſo) Wir ſchreiben zuſammen ein naturhiſtoriſches Werk.

Georg. En deux? Das wird kaum angehen. Wenn es noch ein Luſtſpiel wäre, da haben wir hunderttauſend Beiſpiele in Frankreich, und auch in Deutſchland ſchon hier und da Eines.

Zwölfter Auftritt.

Vorige. Julius. Marie.

Julius (tritt mit Marien ein). Ma chère mère! aus dem Hotel ſchickt der Legationsrath von Morgenſtern herüber, ob er die Ehre haben kann, er bringt uns einen Brief.

von Adlerhorſt (ſehr verwundert). Morgenſtern? Was iſt denn das?

Georg (zu Emilien). Da haben wir's! der Onkel! (Mit tiefſter Stimme etwas ſingend) Doctor Bartolo, lalala!

Thomas. Morgenſtern? Das iſt gewiß ein Irrthum.

Adam. Eine Prellerei!

Georg. Vergeben Sie, es iſt mein Onkel!

Thomas. Der Oekonom? Lauf Marie, es wird uns ſehr angenehm ſeyn. (Marie ab.)

von Adlerhorſt. Ihr Herr Onkel iſt auch Legationsrath?

Georg. Der iſt der eigentliche Legationsrath!

von Adlerhorſt Und Sie?

Georg. Ich, ich bin der uneigentliche. Da Sie, gnädige Frau, darauf entêtirt waren, einen Legationsrath aus mir zu machen, ſo hielt ich es für unartig, einer Dame zu widerſprechen.

von Adlerhorſt. Sie ſind nicht Legationsrath?

Adam. Was Legationsrath! Magiſter iſt er, und ein Naturforſcher.

Georg. Sie verzeihen, ich habe allerdings natürliche Forſchungen angeſtellt, allein ich zweifle, etwas Neues entdeckt zu haben, wenn ich auch etwas weiter gekommen bin als Andere.

Adam. Sie ſind zu beſcheiden.

Georg. Das hat mir noch niemand geſagt; aber ich freue mich, daß ich diesmal meiner Beſcheidenheit wenigſtens einen Beſcheid zu danken habe.

Adam. Sie haben mein Werk nicht kritiſirt?

Georg. Nein!

Adam. Me Hercle!

Thomas (lacht). Der iſt mein Mann, euch allen hat er eine Naſe gedreht, nur mir nicht; er wußte, mit wem er es zu thun hat! Jetzt werd' ich euch ſagen, er iſt der Neffe des Herrn von Morgenſtern auf Dürrenbach.

Georg. Der bin ich.

Thomas (lachend). Seht ihr's! und ſein Univerſalerbe.

Georg. Der bin ich nicht.

Thomas (prallt zurück). Nicht?

(Adlerhorſt und Adam lachen boshaft.)

Georg. Sein Neffe bin ich zwar, aber nicht ſein Erbe. Meine Familie hatte mich für das diplomatiſche Corps beſtimmt, aber (mit einem Seitenblick auf Julius) dazu taugte ich nicht, und ein unglücklicher Zufall brachte mich in Ungnade. Mein zweiter Onkel, der Legationsrath, hat eine Menge abgerichteter Vögel, die ſeine Lieblingspaſſion ſind; nun beſaß er einen Gimpel, dem lehrte

er mit unsäglicher Mühe das sublime Lied: „In diesen heiligen Hallen“ um den rothbäuchigen Virtuosen einer Gesellschaft zu produciren. Ich hatte indeß mit ihm einen Berliner Gassenhauer einstudirt, den der dumme Vogel viel leichter begriff, und den er zum großen Entsetzen meines Onkels, der ihm die erhabene Melodie vorpfiff, mit Naturvariationen vortrug, als wollte er ihn parodiren! es kam heraus, daß ich dahinterstecke, dazu verläumdete mich mein tugendhafter Herr Bruder, und ich wurde enterbt.

Thomas. Donnerwetter!

Georg. Mich genirte es für den Augenblick sehr, da mein väterliches Vermögen eben auf die Neige ging, und mein mütterliches Erbtheil mir erst dann ausgezahlt wird, wenn ich geheirathet habe; ich entschloß mich daher kurz, Emilie gefiel mir, ich hielt um ihre Hand an, und bin glücklich.

Thomas. Und wir sind geprellt!

Georg. Das sind Sie nicht, ich besitze noch 60,000 Thaler, genug um ein schönes Rittergut zu kaufen, das ich unter Ihrer Anweisung bebauen werde.

Thomas. Na! wollen sehen.

von Adlerhorst (die mit Julius eifrig gesprochen). Aber ich bin nicht zufrieden, ich verlange die Urkunde zurück.

Georg. Und ich werde sie nicht ausfolgen!

von Adlerhorst. Sie müssen.

Georg. Ich muß, wer spricht von Müssen?

Wo lebt ein Mensch, der mich zum Müssen zwingt?

von Adlerhorst. Hier, mein Sohn, der wird Sie zwingen.

Georg. Der? Wohlan, so zwingen Sie.

Julius. Monsieur!

Georg (mit Ironie). Monsieur? — Ja so müssen Sie mir nicht kommen. Die Neuheit, die Kühnheit dieses Eingangs ist zu überraschend, was soll ich darauf entgegnen? Aber gestehen Sie nur, (auf seine Stirne deutend) das kommt nicht aus Ihrem Hirnkasten, das hat Ihnen Jemand soufflirt.

Julius (drohend). Monsieur!

Georg (wie oben). Noch einmal Monſieur? O, wie iſt es zu bedauern, daß ein ſolches Uebermaß von Geiſt und blendender Genialität an einen ſo unbedeutenden Gegenſtand, wie ich bin, verſchwendet werden ſoll! In der That, Sie verſprechen ein großer Diplomat zu werden.

Julius (wie oben). Monsieur!

Georg (wie oben). Zum dritten Male Monſieur? und Sie bleiben in dieſer kleinen Stadt? wahrlich, viel Beſcheidenheit bei ſo großem Verdienſt.

Julius (wie oben). Sie ſind —

Georg (ganz ruhig). Wer?

Julius (wie oben). Sie haben —

Georg (wie oben). Was?

Julius (wie oben). Ich verlange die Urkunde.

Georg (wie oben). Und ich gebe ſie nicht.

Julius (wie oben). Wenn Sie ſie nicht gutwillig heraus geben, ſo ſchlagen wir uns.

Georg (wendet ſich gegen die Thüre). Gut, kommen Sie, auf Säbel oder Piſtolen?

Julius (zögernd). Jetzt noch nicht, ich will den Scandal vermeiden, aber wir ſprechen uns noch!

Marie (tritt ein). Der Herr Legationsrath iſt ſchon auf der Treppe.

Georg. Der Onkel! da ziehe ich mich zurück. (Geht in den Hintergrund.)

Dreizehnter Auftritt.

Vorige. Morgenſtern.

Morgenſtern. Ich habe wahrſcheinlich die Ehre mit Frau von Adlerhorſt zu ſprechen? (Verbeugt ſich nach allen Seiten.) Dieſer Brief des Fräuleins von Bergenſtein mag meine Zudringlichkeit entſchuldigen. (Gibt Frau von Adlerhorſt einen Brief.)

von Adlerhorſt (ſehr artig). Ich bin meiner Freundin ſehr dankbar, daß ſie mir das Glück verſchafft, dem Herrn geheimen Legationsrath meine Verehrung zu bezeugen.

Morgenſtern. Vor allen Dingen, meine Gnädige! — wollen Sie mich glücklich machen?

von Adlerhorſt (befremdet aber ſehr zuvorkommend). Mit dem größten Vergnügen.

Morgenſtern. Sie haben vor Ihrem Fenſter einen Canarienvogel, der pfeift die Galoppe aus dem Maskenball. * So etwas fehlt in meiner Sammlung. Ich habe 27 Canarienvögel, 11 Nachtigallen, 7 Gimpel, 5 Wachteln und noch eine Legion von Singvögeln, aber keiner von allen kann die Galoppe aus dem Maskenball pfeifen.

von Adlerhorſt. Wenn der kleine Sänger ſo glücklich war, Ihren Beifall zu erringen, ſo iſt er Ihr Eigenthum.

Morgenſtern (entzückt). Tauſend Dank, meine Gnädige! ich bleibe Ihr lebenslänglicher Schuldner.

von Adlerhorſt. Darf ich dieſe Gelegenheit benützen, (winkt Julius, zu ihr zu kommen, er naht ſich.) Ihnen meinen Sohn vorzuſtellen, (Julius verbeugt ſich tief) der in das diplomatiſche Corps einzutreten wünſcht? Er würde ſich glücklich ſchätzen, wenn er unter Ihrer Leitung ſeine Laufbahn beginnen dürfte. —

Morgenſtern. Ich bin in Verzweiflung — den Vogel kann ich annehmen, aber den jungen Herrn nicht. Ich habe mich penſioniren laſſen, und reiſe auf die Güter meines Bruders, um dort in Ruhe zu ſterben.

von Adlerhorſt (unruhig). Doch könnten Sie ihn vielleicht dem Schutze Ihrer Frau Schweſter, der Dame d'honneur —

Morgenſtern (einfallend). Die? — Gott habe ſie ſelig, die iſt ja todt.

von Adlerhorſt (ſehr erſchrocken). Todt! (Für ſich) O weh!

* Dies muß nach dem jeweiligen Repertoire modificirt werden.

Georg (fährt erſchrocken vor). Wie? die Tante iſt todt?

Morgenſtern. Ei, biſt du da? dir habe ich viel zu erzählen. Auf Dürrenſtein hat es groſse Stürme gegeben, dein Bruder Wilhelm —

Thomas. Sie haben einen Bruder?

Georg. Ja wohl, der Univerſalerbe meines Onkels.

Morgenſtern. Das iſt er geweſen, der Heuchler iſt entlarvt, der Bruder iſt hinter ſeine Schliche gekommen, er hat erfahren, wie ſchändlich er dich verläumdet, Wilhelm iſt enterbt, und du biſt ſein Erbe.

Thomas. Erbe der groſsen Morgenſtern'ſchen Güter?

Morgenſtern. Wirklicher Erb-, Gerichts- und Lehensherr auf Dürrenſtein, Morgenſtern und Reutersbach.

Georg (führt Emilien vor). Und hier, lieber Onkel! habe ich die Ehre Ihnen meine Braut zu präſentiren, die künftige Erb-, Lehn- und Gerichtsfrau.

Morgenſtern. Deine Braut? ei, haſt du dich zum Heirathen bequemt, wilder Burſche? hübſch, recht hübſch!

Georg. Hier habe ich die Ehre, den berühmten Oekonomen Brand, den Oheim meiner Braut vorzuſtellen.

Morgenſtern. Den Beſitzer von Eilbach? Ah, ergebenſter, freut mich! (Schüttelt ihm die Hand, Frau von Adlerhorſt ſpricht leiſe mit Julius.)

Thomas. Und das iſt mein Bruder, Profeſſor Brand.

Adam (mit einer Verbeugung). Servus humillimus!

Morgenſtern (mit einer leichten Verbeugung). Iſt mir ſehr angenehm.

Georg (zu Emilien). Alles gut, alles in Einigkeit, und ich bin ſelig.

von Adlerhorſt (zu Julius). Was iſt zu thun, mein Sohn?

Julius. I am very glad all' dieſe inſupportablen Leute los zu ſeyn. Ein junger Mann von meinen Meriten macht überall ſeine Carriere, ohne daſs er nöthig hätte ſich deſshalb zu meſailliren.

Vierzehnter Auftritt.

Vorige. Marie, dann Magiſter Hasper.

Marie (tritt ein). Ein Herr iſt eben angekommen, und fragt nach dem Herrn Profeſſor. (Hasper, ſteif und pedantiſch, wie ein Gelehrter früherer Zeit, tritt ein.) Da iſt er ſchon. (Deutet auf Adam.) Das iſt der Herr Profeſſor. (Ab.)

Hasper (mit ſteifen Complimenten). Ich bin der Magiſter Hasper aus der Reſidenz. (Ueberreicht dem Profeſſor einen großen Brief.)

Adam (erſchrocken). Hasper? (Reißt ſchnell den Brief auf, und läßt das Couvert fallen.) Vom Profeſſor Braken? (Lieſt.) Alſo Hasper und nicht Hesper! fataler Streich! (Zu Hasper.) Sie ſind Magiſter Hasper, der Entomologe?

Hasper. Ja, mein Herr Profeſſor! der Verfaſſer von dem scrutinium über die Monogamie der Schmetterlinge.

Adam (ſehr betrübt). Ach du mein Himmel, welch' ein Unglück!

Hasper (ſieht ihn albern an). Unglück?

Morgenſtern. Kinder! jetzt kommt zu mir, wir fahren alle nach Morgenſtern, und feiern dort die Verlobung!

von Adlerhorſt. Mein Sohn, wir reiſen in die Reſidenz, und ich werde dich beim Miniſter präſentiren.

Julius. J'en suis fort content.

von Adlerhorſt. Meine Herren! ich empfehle mich. (Mit Julius ab.)

Morgenſtern. Unterthäniger Diener! Nun, Kinder, rührt euch. (Zu Thomas.) Herr Vetter! Sie zeigen mir dann Eilbach?

Thomas. Verſteht ſich! Verſteht ſich!

Georg (umſchlingt Emilien). Nun kommen Sie mein Engel! wir werden uns jetzt etwas langweilen, dafür amüſiren wir uns morgen deſto beſſer!

(Alle bis auf Adam und Hasper ab.)

Hasper. Mein lieber Herr Profeſſor, Sie haben mir nebſt dem Vergnügen Sie kennen zu lernen, auch noch ein anderes

Vergnügen verſprochen — uxorem promisit — eine ehr= und tugendſame Jungfrau —

Adam (deutet ſchmerzhaft auf die Thüre, durch welche Emilie abgegangen). Da geht Sie hin!

Haſper (ſieht dumm auf die Thüre). Da?

Adam. Die iſt leider vergeben.

Haſper (ſehr ſtupid). Vergeben?

Adam (ärgerlich). Und niemand iſt daran Schuld, als die ſchlechte Schrift des Profeſſor Broken. Desperatus sum — aber, wiſſen Sie was, Domine! wir wollen Troſt in der Naturwiſſenſchaft ſuchen. Wir überſetzen miteinander den Plinius in's Griechiſche zu Nutz und Frommen aller derjenigen, die kein Latein verſtehen. (Haſper ſieht ihn verwundert an, Adam ſchlingt ſeinen Arm um ihn, und ſie gehen ſo umſchlungen ab.)

(Der Vorhang fällt.)

Vergleichende Ueberſichten.

von

August Lewald.

(Wien, Berlin, München, Stuttgart, Dresden, Hamburg, Frankfurt.)

Ich habe im erſten Jahrgange dieſer Revue den Verſuch gewagt, die Kräfte und Leiſtungen der Hoftheater in Wien, Berlin, München und Stuttgart vergleichend einander gegenüber zu ſtellen, und fahre nunmehr darin fort, indem ich für dieſes Jahr noch einige andere Theater von Bedeutung herbeiziehen will.

Meine vorjährige Skizze hat das Intereſſe der Theaterfreunde angeregt und ich gebe die Hoffnung nicht auf, nebenbei auch wohl manches Gute damit zu erzielen.

Der Perſonalſtand des kaiſerlichen Hofburgtheaters in Wien iſt im Verlaufe des vergangenen Jahres faſt ganz derſelbe geblieben und nur durch die Wiedergewinnung der Madame Sophie Schröder und des Rettich'ſchen Ehepaares, ſo wie durch das Engagement der Madame Brede vermehrt worden.

Bei den königlichen Schauſpielen in Berlin iſt der Veteran Boſchort penſionirt worden. Die Feier ſeines Jubiläums war ebenſo ſinnreich als ergreifend. Außerdem hat das Drama keine Verluſte erlitten; die Oper verlor Herrn Hoffmann und Dem. Stephan. Der Erwerb des Drama's beſtand in drei jungen Talenten, den Demoiſelles Auguſte von Hagn, und Bertha und Clara Stich.

In München iſt nach den mir hierüber zugekommenen Nachrichten Alles beim Alten geblieben und weder Jemand entlaſſen noch angeſtellt worden.

In Stuttgart hat das Perſonal durch die Damen Lange und Wittmann einen ſehr erheblichen Zuwachs erhalten, da durch ſie die Fächer der Königinnen und tragiſchen Mütter, ſo wie der naiven und ſentimentalen Liebhaberinnen im Drama ergänzt wurden. Auch wurde Herr Daners für zweite Liebhaber angeſtellt. Der Veteran Pauli wurde penſionirt und erhielt die goldne Verdienſtmedaille mit Oehr und Band.

Das königliche Hoftheater in Dresden, das außer dem Intendanten Herrn Geheimerath von Lüttichau, noch zwei Literatoren, nämlich einen Departemental-Secretär Herrn Hofrath Winkler, und einen Dramaturgen Herrn Hofrath Dr. Tieck beſitzt, ſollte ſchon deßhalb ein vornehmes genannt werden. Offenbar iſt dies ein Luxus, wie ihn keine andere Bühne aufzuweiſen hat.

Die Regiſſeure ſind Herr Dittmarſch für das Schauſpiel und Herr Fiſcher für die Oper, der auch zugleich Chordirektor iſt.

Die erſte Schauſpielerin iſt Dem. Bauer, die in dieſem Jahr angeſtellt wurde. Ferner ſind als Künſtlerinnen von Ruf noch zu erwähnen: Mad. Doris Devrient, Mad. Brüning und Mad. Werdy, auch Dem. Berg, die ein beachtenswerthes Talent für Liebhaberinnen beſitzt. Außerdem nennt uns das Verzeichniß noch die Damen Drewitz, Hartwig, Herold und Müllers-Bachmann, in Allem alſo Acht.

Unter den Schauspielern nenne ich vor Allen Herrn Emil Devrient, dann die Herren Pauli und Werdy, die Herren Porth, Weymar, Stölzel, Brüning, Burmeister, Fischer, Geiling, Heckscher, Heine, Koch, Kriete, Keller, Risse, Thiel und den Regisseur Herrn Dittmarsch. In Allem achtzehn Köpfe.

In Hamburg ist, nach dortigen Berichten, Dem. Engshaus eine Künstlerin von großer Bedeutung. Sie spielt die Heldinnen und die tragischen und muntern Liebhaberinnen. Mad. Lebrün ist eine geistreiche Darstellerin, die besonders im Drama und in chargirten Rollen excellirt, Mad. Marschall, eine treffliche komische Alte, wie sie wohl nur selten gefunden wird, Mad. Mädel, Mad. Lenz sind brauchbare Schauspielerinnen, Dem. Sutorius spielt noch immer sentimentale und muntere Liebhaberinnen, ferner finden wir dort Dem. Diemar, Mad. Döring, Mad. Klengel, und vier junge Aufängerinnen; in Summa dreizehn.

Unter den Herren sind die Directoren wohl die renomirtesten, nämlich die Herren Schmidt und Lebrün, welche ohne Kammern und Minister das Theaterschiff als Selbstherrscher lenken. Dann ist Herr Lenz als ein gebildeter Schauspieler zu nennen, die Herren Jost und Döring, Fehringer und Baison, erstere für die Fächer der Väter, Intrigants und komische Charaktere, letztere für die der Liebhaber und Helden. Herr Gloy ist ein brauchbarer Mann, die Herren Burmeister, Schäfer der Aeltere, Walker und Räder mögen den Beschluß machen; zusammen sind es Elf. Zu Nebenrollen werden zehn Chortisten verwendet.

Das Hoftheater in Braunschweig hat einen Intendanten, den Herrn Kammerherrn von Münchhausen. Unter ihm stehen als Regisseurs, die Herren Marr, Kettel und Gaßmann. Die erstern Beiden nicht nur als Schauspieler, sondern auch als geschickte Bearbeiter von Dramen aus dem Englischen und Französischen bekannt. Nach diesen drei Künstlern, von denen sich Herr Marr in Charakterrollen, Herr Kettel als erster Liebhaber, und Herr Gaßmann als père noble einen Namen gemacht, finde ich noch anzuführen: Herrn Großer, Herrn Günther als Komiker, Herrn Schütz, erste Helden, Herrn Genk als zweiten Vater, Herrn Müller für das Fach der niedern Komik und Herrn Kapus als zweiten Liebhaber. Neun Herren in Summa. Außerdem für Nebenrollen und Chor noch neun Individuen.

Mad. Großer, erste tragische Liebhaberin, und Mad. Schütz erste jugendliche Rollen im Lustspiel, sind die einzigen weiblichen Namen von Bedeutung. Außerdem finde ich noch Madame Kettel für komische Alte und zänkische Weiber, Mad. Lay alte Weiber und Hexen — weich' ein Fach! — Mad. Gaßmann für alte Weiber und Mütter verzeichnet. Ein Uebergewicht von Alterthümern. Vier junge Mädchen, ohne Namen und ohne Fach, spielen die Aushilfsrollen. Ohne diese also nur fünf Damen.

In Frankfurt am Main führt die Bühne den Titel eines Nationaltheaters. Die Oberdirection hat Herr Leerse, ein von den Aktionärs erwählter Privatmann. Die Administration besteht aus einem sogenannten artistischen Director Herrn Maiß und den andern Beamten, die mit der Kunst nichts gemein haben und daher nicht hieher gehören.

Das Schauspiel wird von Herrn Meck geleitet, einem im Fache der bürgerlichen Väter ausgezeichneten Schauspieler. Außer ihm sind noch die Herren Weidner, als Charakteristiker, Becker als Liebhaber, ferner Grahn, Hendrichs, Meisinger, Leibring, Lußberger, Hollenstein und der Komiker Herr Hassel zu nennen. Zusammen neun Schauspieler.

Die weiblichen Mitglieder sind: Dem. Lindner, die berühmteste, dann Mad. Meck, Mad. Ellmenreich und die Damen Leclerc, Weidner, Meisinger und Hoffmann; sieben in Allem.

Stellen wir diese ausübenden Kräfte nun in gewohnter Weise vergleichend gegenüber, so ergiebt sich folgendes:

	Damen.	Herren.
Dresden	8	18
Hamburg	13	21
Braunschweig	9	18
Frankfurt	7	9

Wien hatte dagegen nach der vorjährigen Theater-Revue in Summa; 25 Herren, nun durch Herrn Rettich vermehrt, also 26, und 21 Damen, jetzt noch durch Mad. Schröder, Rettich und Brede vermehrt, also 24.

Berlin zählte 28 Herren, von denen Herr Beschort ausschied, also verblieben 27, und 14 Damen die noch durch drei jugendliche Talente vermehrt wurden, mithin 17.

Schon der Anzahl nach ragen diese beiden Bühnen unter den Andern hervor, nicht zu erwähnen, welche Namen sich in dieser Anzahl befinden.

In München hatten wir 19 Herren und 9 Damen, in Stuttgart 18 Herren und 7 Damen, die durch drei neue Engagements verstärkt wurden, wonach sich unsere Schauspielkräfte auf 19 Herren und 9 Damen belaufen, mithin ziemlich gleichmäßig mit den obengenannten Theatern zu Dresden, Hamburg, Braunschweig und Frankfurt.

Wollen wir aufrichtig seyn, so stehen auch alle diese Theater in dem was sie, nach den jetzt bestehenden Anforderungen, leisten sollen und leisten können auf derselben Stufe. Es ist überdies üblich, daß sich eine Bühne nach der andern richtet, daß sie ängstlich aufeinander blicken, und keine einen ersten Schritt zu thun wagt. Das einzig Ueberraschende mag noch das genannt werden, was von den Vorstadttheatern Wien's kommend, den übrigen deutschen Repertorien einverleibt wird. Hier werden manchmal Sprünge gewagt, die besser unterbleiben dürften, wenn es nur nicht leider erwiesen wäre, daß außerhalb dieser Sphäre nichts wahrhaft Lustiges aufkommen will.

Es giebt für mich keinen sehnlichern Wunsch als die Centralisation in Theaterangelegenheiten. Da die kleinen, so reich dotirten Hoftheater nun einmal nicht ihre rechte Stellung zur Kunst und Literatur begreifen wollen, so wäre es recht, wenn sie die wenigen ausgezeichneten Talente verlören, die ein recht qualvolles, beengtes Kunstleben in ihrem Dunstkreise führen. Ob nun Wien oder Berlin sie sich aneignete, wäre gleich, aber jene großen Bühnen müßten nun einmal ihren Ehrgeiz darein setzen, kein großes Talent außerhalb ihres Bereiches verkümmern zu lassen. Der stumpfsinnigsten Eitelkeit kann es zwar schmeicheln allein zu glänzen, aber dem wahrhaften Künstler, mit dem Gott im Busen, wird es nur wohl unter Ebenbürtigen.

Wenden wir uns nun zu dem, was die oben specifizirten Kräfte im zurückgelegten Jahre zu den Lampen förderten.

Im Wiener Hoftheater gab man, vom 1. August 1835 bis letzten Juni 1836, also im vollen Theaterjahr, da der Juli Ferienmonat ist: zehn kleinere Stücke nach dem Französischen, größtentheils Lustspiele, von denen nur sechs gefallen haben. Diese waren: Gleiche Wahl von Costenoble; das goldene Kreuz von Kurländer; eine Hütte und sein Herz von demselben; der achtzigste Geburtstag von demselben; das geraubte Kind von Koch; der Mann der Wittwe von Castelli. Die Tochter des Geizigen von Kurländer und der quälende Zweifel von

Caſtelli gefielen nur theilweiſe, die Schwäbin von Caſtelli mißfiel nicht, Hauptmann Roland fiel durch.

Von Bauernfeld gab man mit entſchiedenem Beifall: Bürgerlich und romantiſch, Luſtſpiel in 4 Akten, und den literariſchen Salon, Luſtſpiel in 5 Akten, welches nach der erſten Vorſtellung bei Seite gelegt wurde.

Von C. Blum wurden zwei Stücke aufgeführt: der Hirſch, ein Schauſpiel in 2 Akten, welches mißfiel, und der Ball zu Ellerbrunn, Luſtſpiel in 3 Akten, welches nicht anſprach.

Große neue Dramen ſah man nur zwei: die Belagerung von Calais, in 5 Akten nach dem Franzöſiſchen, und die allgemein gerühmte Griſeldis von Friedrich Halm, ein Stück das ſich eines beiſpiellos glänzenden Erfolgs erfreute, indem es in 16 Vorſtellungen das Haus überfüllte.

Mithin gab das Hofburgtheater in Wien in ſeinen 11 Spielmonaten: 1 großes ernſtes Originaldrama, 4 Originaldramen der heitern Gattung, 1 großes Drama und 10 kleinere nach dem Franzöſiſchen, im Ganzen 16 Neuigkeiten.

Das Berliner Hoftheater führte in 12 Monaten (1. April 1834 bis dahin 1836) von Raupach auf: 5 Stücke in 5 Akten: die Schule des Lebens, Kaiſer Friedrich I., zweiter und dritter Theil, Themiſto, und der Prinz und die Bäuerin.

Von Zedlitz: Kerker und Krone, Schauſpiel in 5 Akten.

Von der Verfaſſerin von Lüge und Wahrheit: die Fürſtenbraut, Schauſpiel in 5 Akten, und der Oheim, Luſtſpiel in 5 Akten.

Von Raupach, ein Luſtſpiel in 2 Akten, der Narr ſeiner Freiheit.

Von Bauernfeld: Bürgerlich und romantiſch, Luſtſpiel in 4 Akten.

Von Blum: der Ball zu Ellerbrunn, Luſtſpiel in 3 Akten und Liſette, Luſtſpiel in 1 Akt.

Von Töpfer: Laßt mich leſen, Luſtſpiel in 1 Akt.

Von Angely: Zwei Stunden, Luſtſpiel in 2 Akten.

Von Ahrbeck: Die Gemahlin pro forma, Luſtſpiel in 2 Akten.

Von Maltiz: Die Leibrente, Schwank in 1 Akt.

Von Görner: Nichte und Tante, Luſtſpiel in 1 Akt.

Aus dem Franzöſiſchen lieferte Angely: Sie iſt wahnſinnig, Drama in 2 Akten; die Familie Hellbrandt, Poſſe in 2 Akten; Erloſchene Liebe, Luſtſpiel in 1 Akt; der Onkel ſchläft, Poſſe in 1 Akt; Prinz Tutatu, Burleske in 1 Akt; Frau und Regenſchirm, Poſſe in 1 Akt.

Kettel lieferte: Drei Frauen und keine, Poſſe in 1 Akt; Harry's Adele, Luſtſpiel in 2 Akten; von Lebrün wurde eine ältere Bearbeitung gegeben: Lehrer, Schüler und Corrector, Luſtſpiel in 1 Akt; und von Theodor Hell: die Söhne Eduards, Trauerſpiel in 3 Akten nach Delavigne. Nach dem Italieniſchen hatte C. Blum ein dreiaktiges Luſtſpiel, unter dem Titel: „Ich bleibe ledig,“ geliefert.

Das Berliner Hoftheater brachte mithin in 12 Monaten: 6 große ernſte Originaldramen auf die Scene, 3 in 5 und 4 Akten der heitern Gattung, und 8 kleinere dieſer Art; ferner nach dem Franzöſiſchen, 1 Trauerſpiel und 9 kleine Luſtſpiele, und 1 Luſtſpiel nach dem Italieniſchen: im Ganzen 28 Neuigkeiten.

München gab im Laufe des Theaterjahres 1835 auf 1836 zum Erſtenmale ernſte größere Dramen: Schloß Greifenſtein, der Glöckner von Notre Dame und Johannes Guttenberg von Th. Birch-Pfeiffer, Griſeldis, von Halm.

Der heitern Gattung: Der Landwirth, der Oheim, von der Verfasserin von Lüge und Wahrheit; Bürgerlich und romantisch, von Bauernfeld; Jugendstreiche und Hymens Bild von Elsholz, die Bastille von Berger, die Gunst des Augenblicks, von Devrient; Endlich hat er es doch gut gemacht, von Albini; Laßt mich lesen, von Töpfer; die beiden Cousinen, von einem Ungenannten.

Uebersetzungen aus dem Französischen: Die Wahnsinnige von Angely; die Vorleserin, von Koch; das goldene Kreuz, von Harrys; aus dem Italienischen: Ich bleibe ledig, von Blum.

Zwei Possen: Zu ebener Erde und im ersten Stock, von Nestroy und die Reise auf gemeinschaftliche Kosten von München nach Ischl, letzteres nur eine Umarbeitung eines bekannten französischen Stücks durch den Schauspieler Forst.

Wir finden hier also: 4 große Dramen, 10 heitere, eine Wiener Lokalposse, 4 Uebersetzungen, aus dem Französischen und 1 aus dem Italienischen; in Summa: 19 Neuigkeiten.

Stuttgart hat die Liste der zum Erstenmale gegebenen Stücke nicht eingesandt.

In Dresden wurden vom 1. Juli 1835 bis dahin 1836 zum Erstenmale aufgeführt:

Acht größere Dramen: König Manfred, von Raupach; Johannes Gutenberg und Gunst und Liebe (die Günstlinge), von Charlotte Birch-Pfeiffer; Hans Kohlhas, von Maltiz. Der heitern Gattung: der Oheim und der Landwirth, von der Verfasserin von Lüge und Wahrheit; der Verlobungsring, von einem ungenannten Verfasser; das Gespenst auf der Terrasse, lokaler Scherz; der Freund in der Noth, von Bäuerle; Fehlgeschossen, von Costenoble; Staberls Reiseabenteuer, von Carl; Zu ebener Erde und erster Stock, von Nestroy; Endlich hat er es doch gut gemacht, von Albini; die Lelbrente, von Maltiz; der Ball zu Ellerbrunn, von Blum; Guten Morgen Vielliebchen, von A. v. Thale; der Kammerdiener, von Wolf.

Uebersetzungen aus dem Französischen: Das Königreich der Weiber, von Genée; die Vorleserin, von Koch; Drei Frauen auf einmal und die Ehrendame, von Cosmar; Sie ist wahnsinnig, der Stellvertreter, die Schwestern, von Angely; Sohn oder Braut, das goldene Kreuz, von Harrys; die Tochter des Geizigen, Geliebt oder todt, von Hell.

Ein Drama in 4 Akten nach dem Französischen: Die Folgen einer Mißheirath, von Castelli.

Eine Posse aus dem Englischen: A B C, von Kettel.

In Dresden finden wir also: 4 große ernste Dramen, 15 heitere, 11 kleinere und eins in 4 Akten nach dem Französischen und eine Posse nach dem Englischen; zusammen 29 Neuigkeiten.

Sehen wir nun was Hamburg leistete.

Zwei größere ernste Stücke von Raupach: Genovefa und Vormund und Mündel; von Vogel: Christine von Schweden. Lustspiele: Die Braut aus der Residenz, von der Verfasserin von Lüge und Wahrheit; von Töpfer: die Einfalt vom Lande, Laßt mich lesen; von Bauernfeld: Franz Walter, Bürgerlich und romantisch; von Berger: die Bastille, die Erbin aus Brandenburg; von Albini: Endlich hat er es doch gut gemacht; von Ahrbeck: die Gemahlin pro forma; von Görner: Nichte und Tante; von Müllner: der Blitz, und von einem Ungenannten: Liebe hilft zum Recht.

Aus dem Französischen 4 größere Dramen: Angelo, von Victor Hugo, das Leben eines Ehrgeizigen (Richard Darlington), Latude, das Irrenhaus

zu Dijon. Luſtſpiele: die Vorleſerin, die ſeltſame Wette, eine Hütte und ſein Herz, die Wahnſinnige, Alle ſind verliebt, die Ehrendame, Adele, das goldene Kreuz, Liſt und Phlegma, Witzigungen.

Poſſen: Till Eulenſpiegel, Juleri die Putzmacherin, Hampelmann im Eilwagen, Staberl in Paris, London, Konſtantinopel und Hamburg und Raimunds Verſchwender.

Hier finden wir alſo 5 größere ernſte Dramen, 12 Luſtſpiele, 4 Poſſen und 4 größere nebſt 10 kleinern Stücken aus dem Franzöſiſchen, in Allem 55 Neuigkeiten.

Das Hoftheater zu Braunſchweig gab während des letzten Jahres neu: Von Raupach: Der Traum ein Leben; von Mad. Birch-Pfeiffer: der Glöckner von Notre-Dame, Guttenberg, die Günſtlinge; von Holbein: Maria Petenbeck; von Henriette Wilke: die Schweden in Ollmütz; von Zahlhaas: Maria Louiſe von Orleans, Jakobine von Holland; von Frau v. Paczkowska: Kaiſermacht und Männerkraft; von Vogel: Carl II.

Heitere Dramen. Von Bauernfeld: Die Bekenntniſſe, Bürgerlich und romantiſch; von der Verfaſſerin von Lüge und Wahrheit: die Braut aus der Reſidenz; von Berger: die Baſtille; von Blum: Capricciosa, des Goldſchmieds Töchterlein; von Frau v. Weißenthurn: der erſte Schritt, des Malers Meiſterſtück; von Töpfer: die Einfalt vom Lande, die weiße Pikeſche; von Sieben die Häßlichſte.

Nach dem Franzöſiſchen: Größere Stücke: Don Juan von Oeſterreich, von Bärmann; das Leben eines Ehrgeizigen, Sechszehn Jahre, die Söhne Eduards und Miniſter und Seidenhändler, von Marr.

Kleinere: Die Wahnſinnige, der Dachdecker, drei Frauen und Keine, eine Hütte und ſein Herz, Glückskind und Unglücksvogel, das goldene Kreuz, Nach Sonnenuntergang, die Reiſe auf gemeinſchaftliche Koſten, der Spion wider Willen.

Mithin 10 größere Stücke der ernſten Gattung; 11 Luſtſpiele; 5 größere Ueberſetzungen und 9 kleinere; zuſammen 35 Neuigkeiten. *

Aus dem Frankfurter Repertoir glaube ich nachſtehende Stücke als Neuigkeiten aufführen zu können:

Ernſter Gattung: Albrecht Dürer, von E. v. Schenk; Guttenberg, von Mad. Birch-Pfeiffer; Chriſtine von Schweden, von Vogel.

Heitere: Von Sieben die Häßlichſte, von Angely; die Baſtille, von Berger; der Ball zu Ellerbrunn und Ich bleibe ledig, von Blum.

Poſſen: Eulenſpiegel, die Brunnenfahrt, die Quartierſchule.

Ueberſetzungen: Die Wahnſinnige, die Tochter des Geizigen, die Reiſe auf gemeinſchaftliche Koſten, das goldene Kreuz, Rataplans Namenstag, Drei Frauen und Keine, das Teſtament einer armen Frau.

Mithin: 5 ernſte, 4 heitere Stücke, 3 Poſſen und 7 Ueberſetzungen; zuſammen: 17 Neuigkeiten.

Ich will jetzt dieſe Zahlen zur beſſern Ueberſicht nebeneinander ſtellen:

---

*) Die mir aus Braunſchweig zugekommenen Notizen enthalten in zwei Rubriken alle unter der jetzigen Regieführung zum Erſtenmale gegebenen und neueinſtudirten Stücke. Hierunter befinden ſich nun aber alte Stücke von Dichtern, die bereits ſeit Jahrzehenden auf allen Repertoirs ſind. Ich ſah mich daher genöthigt, bloß diejenigen auszuwählen, die man nach zur Hand gehabten Vergleichungen als neu, mithin als eine Bereicherung des Repertoirs betrachten kann.

Neuigkeiten.

Originale ernster Gattung:

Wien.	Berlin.	München.	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
1	6	4	4	5	10	5

Originale der heiteren Gattung;

4	11	11	13	16	11	7

Größere Dramen aus fremden Sprachen:

1	1	—	1	4	5	—

Kleinere Dramen aus fremden Sprachen:

10	10	4	11	10	9	7

Neuigkeiten in Summa:

16	28	19	29	33	35	17

Obige Originalstücke waren von folgenden Dichtern, die sich in folgenden Verhältnissen aufgeführt sahen:

	Wien.	Berlin.	München.	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
Bauernfeld	2	1	1	—	2	2	—
E. Blum	2	2	—	1	—	2	2
F. Halm	1	—	1	—	—	—	7
E. v. Schenk	—	—	—	—	—	—	1
Raupach	—	6	—	1	2	1	—
Zedlitz	—	1	—	—	—	—	—
Verfasserin von Lüge und Wahrheit	—	2	2	2	1	1	—
Raimund	—	—	—	—	1	—	—
Töpfer	—	1	—	—	2	2	—
Zahlhaas	—	—	—	—	—	2	—
Angely	—	1	—	—	—	1	1
Ahrbeck	—	1	—	—	1	—	—
Maltitz	—	1	—	2	—	—	—
Holbein	—	—	—	—	—	1	—
Görner	—	1	—	—	1	—	—
Birch-Pfeiffer	—	—	5	2	—	3	1
Paczkowska	—	—	—	—	—	1	—
Elsholz	—	—	2	—	—	—	—
Müllner	—	—	—	—	1	—	—
Berger	—	—	1	—	2	1	1
Henriette Wilke	—	—	—	—	—	1	—
Devrient	—	—	1	—	—	—	—
Albini	—	—	1	1	1	—	—
Weißenthurn	—	—	—	—	—	2	—
Töpfer	—	—	1	—	—	—	—
Vogel	—	—	—	—	1	1	1
Ungenannte	—	—	1	2	2	—	2
Restroy	—	—	1	1	2	—	1

	Wien.	Berlin.	München.	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
Bäuerle	—	—	—	1	—	—	—
Costenoble	—	—	—	1	—	—	—
Carl	—	—	—	1	—	—	—
Adalbert v. Thale . .	—	—	—	1	—	—	—
Wolf	—	—	—	1	—	—	—

Stellen wir nun diese Namen und Zahlen mit denen der vergleichenden Uebersichten des ersten Jahrgangs zusammen, so finden wir:

Grillparzer, Hornbostel, Pannasch, Mansfeldt in diesem Jahre nicht wieder. Ebenso wenig: Römer, Kempelen, Castelli, Zimmermann, Albrecht, Feldmann.

Dafür aber begrüßen wir zum Erstenmale die Namen: Halm und Berger mit gelungenen Arbeiten, die eine fortdauernde Thätigkeit für die Bühne hoffen und wünschen lassen; die Namen Ahrbeck, Görner, Paczkowska, Wilke, finden wir gleichfalls zum Erstenmale, doch nicht eben vielversprechend. Mit Vergnügen nahmen wir wahr, daß des talentvollen Zahlhaas Stücke in Braunschweig zur Aufführung kamen, so wie auch, daß Maltiz sich wieder dem Theater zuwendet und in Berlin und Dresden eine ermunternde Aufnahme gefunden hat.

Die in dieser Uebersicht aufgenommene größere Anzahl von Theatern hat im Ganzen auch eine größere Menge von Dichternamen verursacht, da sie jedoch nicht erheblich für unsern Zweck genannt werden können, so dürfen wir sie hier mit Stillschweigen übergehen.

Zu bemerken ist, daß Raupach in Berlin mit 6 neuen großen Stücken prangt, während Wien und München kein Einziges von ihm gegeben haben. Frankfurt brachte ebenfalls nichts von ihm zur Aufführung, während er in Dresden und Braunschweig nur mit einem, in Hamburg, das so viel des Neuen giebt, nur mit zweien angeführt ist. Es darf hier nun wohl ohne Rücksicht ausgesprochen werden, daß Raupachs Werke eigentlich außerhalb Berlin kein Publikum gefunden haben, und daß er von allen Repertoirs verschwunden seyn wird, sobald er in seiner rastlosen Thätigkeit, womit er eine Zeit hindurch die Schauspieler in Athem zu erhalten wußte, nachläßt. Ich glaube, daß dieser Zeitpunkt eingetreten ist.

Mad. Birch-Pfeiffer, die wir im vorigen Jahre in Berlin und München mit der bescheidenen Zahl 1 fanden, erblicken wir dieses Mal mit der Zahl 5 in München und Braunschweig, 2 in Dresden und 1 in Frankfurt. Es sind dies Stücke, welche die Verfasserin mit Glück für das Königsstädtische Theater in Berlin, während ihres Gastspiels, geschrieben hat. Zu bemerken ist, daß das Hofburgtheater in Wien sich darin consequent zeigt, keines dieser Dramen zur Aufführung zu bringen.

Die Verfasserin von Lüge und Wahrheit, die in ihrem Incognito fest beharren will, obgleich es von hundert Seiten bereits enthüllt ist, gefällt sich darin, eine Suite von modernisirten Schilderungen in dem Geschmacke Iffland's der Bühne zu schenken, die sich einer günstigen Aufnahme erfreuen. Wir finden sie in diesem Jahre in Wien nicht, in Berlin aber wieder mit 2, ebenso in München und Dresden mit 2, in Hamburg und Braunschweig mit 1 Stücke.

Bauernfeld ist nur in Dresden und Frankfurt mit seinen Neuigkeiten zurückgewiesen worden; Töpfer in Wien, München, Dresden und Frankfurt; *Carl Blum* wurde von München und Hamburg refüsirt.

Einen ſehr großen Theil des Bedarfs lieferten verhältnißmäßig auch in dieſem Jahre wieder die Ueberſetzer.

Wien gab 11 Ueberſetzungen, Berlin gleichfalls 11, München 5, Dresden 13, Hamburg 14, Braunſchweig 14, und Frankfurt 7.

Die Namen der Ueberſetzer ſind: Kurländer, Koch, Caſtelli, Angely, Harrys, Blum, Genée, Cosmar, Hell, Marr, Kettel u. ſ. w. Zwei davon, Kurländer und Angely, ſind geſtorben.

Von ältern Stücken, die im Allgemeinen als von den Repertoirs verſchwunden, angenommen werden können oder ſolchen die nur ſehr ſelten gegeben werden, finden wir folgende vor:

In Wien: Parteiwuth, von Ziegler; Verſtand und Herz, von Steigentesch; die Jäger, von Iffland; Bürgerglück, von Babo; der verbannte Amor und der Vielwiſſer, von Kotzebue; Welche iſt die Braut und die beſchämte Eiferſucht, von Mad. Weißenthurn.

Man meldet mir übrigens von dorther als eine Merkwürdigkeit, die jedoch leicht zu begreifen iſt, daß die meiſten ältern Stücke in der Regel mehr gefielen als die neuen.

In Berlin: die buchſtäbliche Auslegung der Geſetze, von Brömel; der Mann im Feuer*, die Schuld, von Müllner; der Wollmarkt, von Clauren; die Lotterieliſten, von Klähr; der Juriſt und der Bauer, von Rautenſtrauch; die deutſchen Kleinſtädter, von Kotzebue; die Schachmaſchine, von Beck, das Gut Sternberg, von Mad. Weißenthurn; die Ausſteuer, von Iffland; überdies noch das Landhaus an der Heerſtraße, die Brandſchatzung, von Kotzebue; die Gouvernannte, von Körner; der Verräther, von Holbein u. ſ. w. Die buchſtäbliche Auslegung der Geſetze, von Brömel, und der Mann im Feuer wurden oft wiederholt; an einem Abende ſah man Juriſt und Bauer, von Rautenſtrauch und den reiſenden Student von Weidmann, eine Vorſtellung, wobei die Enkel ſich wahrſcheinlich eben ſo ergötzt haben, als weiland ihre Großväter. Beide Stücke ſind in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entſtanden.

In München: Babo's Otto von Wittelsbach, der, ſo lange Eßlair wirkt hier noch — und mit Recht — ſtereotyp bleiben wird; die von Schiller hinterlaſſenen Scenen des Demetrius, ohne die verfehlte Ausführung eines Herrn von Maltitz, der nicht mit dem bekannten G. A. von Maltitz zu verwechſeln iſt; der Spieler, die Jäger, von Iffland; Menſchenhaß und Reue, Abbé de l'Epée und die Verwandtſchaften, von Kotzebue; Merope, von Gotter; Ariadne auf Naxos von Brandes; Fluch und Segen, von Houwald; das Räthſel, von Conteſſa; der Eſſighändler, von Vogel; Clementine, von Mad. Weißenthurn.

In Dresden: Der Schwätzer, Erinnerung, der Spieler, die Mündel, von Iffland; der Vetter aus Bremen, Hedwig, von Körner; beſchämte Eiferſucht, das letzte Mittel, von Mad. Weißenthurn; das Räthſel, von Conteſſa; Pagenſtreiche, die Kleinſtädter, das getheilte Herz, Wirrwarr, die deutſche Hausfrau, Bayard, der Wildfang, von Kotzebue; Graf von Eſſex, von J. G. Dyk; * Don Gutierre, der Bürgermeiſter von Saardam; der

* Nicht von F. L. Schmidt in Hamburg, wie man gewöhnlich annimmt. Der Verfaſſer iſt unbekannt.

Mann im Feuer, ** des Herzogs Befehl, der beſte Ton, von Töpfer; der Amerikaner, von Vogel; die Kleinigkeiten, von Steigentesch; Lenore, von Holtey; die drei Wahrzeichen, von Holbein.

In Hamburg: Die Läſterſchule, der Jude, der Stadtrichter von Saardam, das Teſtament des Onkels, das Dorf im Gebirge, der Rehbock, die Kreuzfahrer, die ſilberne Hochzeit, Johanna von Montfaucon, von Kotzebue; das Gut Sternberg, von Mad. Weißenthurn; der Lügner und ſein Sohn, der Hausverkauf, Hedwig, von Körner; die unterbrochene Whiſtpartie, von Schall.

In Braunſchweig: Clementine, das letzte Mittel, von Mad. Weißenthurn; Dienſtpflicht, die Jäger, von Iffland; Hedwig, von Körner; des Haſſes und der Liebe Rache, der Rehbock, die eiferſüchtige Frau, die Klingsberg, Johanna von Montfaucon, der Taubſtumme, Bayard, Wirrwar, von Kotzebue; das Mädchen von Marienburg, von Kratter; Parthelenwuth, von Ziegler; der Tagesbefehl, Schein und Seyn, des Königs Befehl, von Töpfer; die Grabesbraut, der Falkenſtein, Moſes, von Klingemann; die Macht der Verhältniſſe, die beiden Galeerenſclaven, von Robert; die drei Wahrzeichen, von Holbein; der Wollmarkt, der Bräutigam von Mexico, von Clauren; der Juriſt und der Bauer, von Rautenſtrauch; der Lügner und ſein Sohn, die Vertrauten, die großen Kinder, die Onkelei von Müllner; der Puls, von Babo; das Räuſchchen, von Brezner; der Schneider und ſein Sohn, von Schröder; die ſchelmiſche Gräfin, von Immermann; die Whiſtpartie von Schall; der Wittwer, von Deinhardſtein; das öffentliche Geheimniß, die ſeltſame Audienz von Lippert.

In Frankfurt: Der leichtſinnige Lügner, von Schmidt; Pagenſtreiche, die deutſchen Kleinſtädter, die Kreuzfahrer, Pachter Feldkümmel, Johanna von Montfaucon, das Intermezzo, Eduard in Schottland, der geſpenſtiſche Barbier, das Epigramm, von Kotzebue; der Nachtwächter, Leyni von Körner; die Macht der Verhältniſſe, von Robert; das Duell-Mandat, der Amerikaner, von Vogel; des Königs Befehl, von Töpfer; der Lügner und ſein Sohn, die Soldaten von Arreſto, Heinrich v. Jugendjahre, der König von Geſtern, von Sr. Schütze; der Doppelpapa, von Hagemann; Fluch und Segen, von Houwald; das letzte Mittel, von Mad. Weißenthurn; das Räuſchchen, von Brezner; die drei Wahrzeichen, von Holbein; die Entdeckung, von Steigentesch; der ſchwarze Mann, von Gotter; die Laune des Verliebten, von Göthe; die Vertrauten, von Müllner; die Entführung, von Jünger; Abellino, von Zſchokke; Julius Cäſar, von Shakespeare.

Zu bemerken iſt, daß Kotzebue, der in Wien, Berlin und München faſt gar nicht mehr gegeben wird, in Dresden, Hamburg, Braunſchweig und Frankfurt noch immer zur Unterhaltung des Publikums bedeutend beitragen muß, und daß man ſelbſt Stücke wie Bayard, die Kreuzfahrer, Johanna von Montfaucon, der geſpenſtiſche Barbier und die Pagenſtreiche giebt; Klingemann erhält ſich nur noch auf dem Braunſchweiger Theater, dem einſtmaligen Bereiche ſeines dramaturgiſchen

---

* Ich mag bei dieſer Gelegenheit die Bemerkung nicht unterdrücken, daß dieſe alte Bearbeitung des Eſſex viel werthvoller iſt als die neuere von M. von Collin, die ſich durch die unleidlichen Schönredner, die gern Tiraden in Verſen von ſich geben, faſt bei allen Theatern Bahn gebrochen hat, und es jener in nichts zuvorthut als in der Langweiligkeit.

** Mit demſelben Beifall wie in Berlin. Ein Fingerzeig wohin unſere jungen Dichter ihre Geſchoſſe zu richten haben, um den Geſchmack des deutſchen Publikums zu treffen.

Wirkens; Körner dient noch als Lückenbüßer hie und da mit ſeinen kleinen Dramen, den ungeheuerlichen Zriny finden wir noch in Frankfurt; Iffland iſt in Wien und Berlin nur noch mit einem Stücke, in München und Dresden mit zweien, in Braunſchweig mit dreien angeführt, in Hamburg und Frankfurt, wo ſich übrigens treffliche Darſteller ſeiner Rollen vorfinden, erblicken wir ihn gar nicht. Es iſt mithin wohl von ihm anzunehmen, daß er nicht mehr nach dem Geſchmacke des jetzigen Theaterpublikums iſt; Clauren ſpukt ſelbſt noch in Berlin; und Braunſchweig, wo das Repertoir die bunteſte Muſterkarte von Neuem und Altem, Gutem und Schlechtem bietet, kommt ſein Name auch noch mit zwei ſeiner Sächelchen vor. Houwald und Müllner tauchen hie und da vor unſern Blicken einzeln auf, ſie die einſt auf allen Bühnen herrſchten. Iſt es nicht traurig um eine ſolche Herrlichkeit von kaum zehn Jahren? Was iſt Unſterblichkeit? — Babo's gediegene Arbeiten, der Puls, Otto von Wittelsbach, ſelbſt das alte Bürgerglück ſieht man mit Vergnügen ſich auf den Repertorien erhalten. Auch iſt es recht und billig, daß die Bühnen ältere Stücke ſolcher Dichter, die noch im rüſtigſten Wirken für ſie begriffen ſind, wie Frau von Weißenthurn, Töpfer, u. ſ. w. von Zeit zu Zeit wiederholen.

Als Merkwürdigkeit verdient angeführt zu werden, daß Frankfurt ein zu ſeiner Zeit berühmtes Stück, deſſen Ruf jedoch jetzt an das Lächerliche grenzt, nicht neu zu beleben verſchmähte: den Abellino (!) von Zſchokke. Eben ſo gab dieſe Bühne auch die veralteten Soldaten von Arreſto, worin allerdings ein Paar ſogenannte ſchöne Rollen ſind. Das nenn' ich doch fleißig in Rumpelkammern ſtöbern!

Um gerecht zu ſeyn, muß hier aber als Verdienſt angeführt werden, daß das allerliebſte zarte Spiel von Göthe: die Laune des Verliebten, auch auf der Frankfurter Bühne neben Hampelmänner und Conſorten ſeinen Platz fand und wahrſcheinlich durch das Spiel der trefflichen Lindner als Egle verherrlicht worden iſt. Es iſt nicht mehr als billig, daß ſo etwas in der Vaterſtadt unſeres größten Dichters ausgeführt werde.

Als Antiquitäten von Werth, wahren und ächten Modeſtücken à la Pompadour, bezeichne ich noch: Merope und Ariadne auf Naxos auf dem Münchener Theater; der Schwätzer in Dresden; die Läſterſchule in Hamburg; das Räuſchchen von Bretzner und die ſeltſame Audienz von Lippert in Braunſchweig.

Wenn wir nur mit flüchtigem Blicke dieſe Repertoirs überſchauen, ſo erſtaunen wir billig bei der Menge von Namen und begreifen nicht wie man bei ſolchem Ueberfluß von Armuth ſprechen will. Bei genauerer Unterſuchung entſchwindet aber zu bald dieſe Täuſchung. Die meiſten der hier angeführten Bühnen ziehen die Namen herbei, in ihrer Verzweiflung das nach Neuigkeiten ſtets hungrige Publikum nicht befriedigen zu können. Es iſt ein Haſchen und Jagen ohne Zweck und Ziel; ſie wollen nur bunt und mannichfaltig erſcheinen, jeden Theater-Abend ihr Penſum abſpielen, nichts weiter, aber ſie können ſich's im Innern nicht verhehlen, daß ſie außer Shakespear, Göthe, Schiller, Leſſing und Kotzebue eigentlich kein Repertoir für längere Dauer beſitzen. Wie aber jetzt dieſe Dinge beſtellt ſind, ſo ſcheint bei den Meiſten die Wahl nur von einem Griffe in einen Sack mit Erbſen abzuhängen, ein begründetes Urtheil waltet dabei nicht vor, und der Beſuch der meiſten deutſchen Theater kann füglich nur noch den Genuß einer wohlaſſortirten Leihbibliothek gewähren, die einem leſegierigen Menſchenkinde die ganze Maſſe von Leſefutter ſchnell hintereinander zu verſchlingen gibt.

Wenn dieſes irgend eine Bühne in ihrer Unfehlbarkeit als einen Vorwurf betrachten könnte, ſo weiß ich im Voraus was ſie erwidern würde.

Erſtens: es ſind Rückſichten zu nehmen, von denen der zudringliche Controleur nichts begreift, und die man nicht nöthig hat ihm begreiflich zu machen; Zweitens: es giebt Krankheitsfälle die das beſte und gewählteſte Repertoir umſtoßen, und die dem Controleur wohl auch zu ſchaffen machen würden; Drittens: viele treffliche Stücke ſind bei dieſer oder jener Bühne nicht zu beſetzen, und müſſen daher ohne Weiteres liegen bleiben; Viertens: die Maſſe der guten Stücke iſt nicht ſo groß um allein aus ſolchen das Repertoir des ganzen Jahres zu bilden.

Auf alle dieſe Widerlegungen habe ich nur eine einzige Antwort in Bereitſchaft: „Es iſt eben nicht leicht ein Theater mit dem rechten Anſtand, der Literatur wie der Kunſt gegenüber, zu leiten.“

Was die zu nehmenden Rückſichten ſind, welche das Repertoir beengen ſollen, ſo ſind ſie mit etwas Scharfſinn und Gewandheit gewöhnlich ſehr bald beſeitigt. Oft gehört nicht einmal ſo viel dazu. In dem einen Staate wird aus dem Grafen Benjowsky, ein Graf Bentowsky gemacht, weil eine Familie jenes Namens im Lande lebt, hier wird ein Beamtentitel verändert, dort ein Verwandtſchaftsverhältniß. Selbſt die freien Städte verwandeln jeden Bürgermeiſter in einen Stadtrichter oder Schultheißen, und die Günſtlinge von Mad. Birch-Pfeifer heißen in Dresden Gunſt und Liebe und die bekannte Geſchichte ſpielt an einem nordiſchen Hofe ohne nähere Bezeichnung. So geht man Hinderniſſen aus dem Wege, die beim rechten Lichte beſehen, keine ſind und nur als Deckmantel zu Entſchuldigungen und Ausflüchten dienen können.

Den ſchädlichen Einfluß der Krankheitsfälle bricht man durch die Anſtellung von Doubles. Man ſage nicht, daß kein Geld dazu vorhanden iſt. Bei den Hoftheatern iſt im Verhältniß enorm viel Geld vorhanden, wenn man es zum wahren Beſten der Kunſt und des Publikums anwenden will. Man zerſplittere nur nicht das Geld. Man bedenke, daß dieſes mächtige Mittel mit ganz beſonderer Weisheit gehandhabt werden muß. Man zeige nur einmal eine feſte Richtung bei der Anwendung deſſelben. Man rechne es ſich zur Sünde an, ſchweres Geld für ein Gaſtſpiel hinzugeben, das Niemand Vergnügen ſchafft; man mache keine unnützen Verſuche, man lege keinen Werth darauf, ob die Statiſten grüne oder rothe Röcke anhaben und noch weniger laſſe man ſie mit Goldtreſſen verbrämen, man überzeuge ſich endlich davon, daß dies keinem Theaterbeſucher Vergnügen macht, daß die Kunſt nichts dabei gewinnt, und daß es ſündhaft ſey, mit anvertrautem Gelde bloß ſeiner eigenen Eitelkeit zu fröhnen; mit einem Worte: man begreife ſeine Stellung und glaube nicht, daß Schauſpielhaus, Künſtler, Kunſt, Publikum, Alles nur des Theaterdirectors, wegen da ſey, ſondern daß der Fall vielmehr umgekehrt anzunehmen ſeyn dürfte. Man habe ſchließlich einmal ein Gewiſſen und höre auf, unverantwortliche Mißgriffe und Irrthümer vor ſich ſelbſt zu beſchönigen.

Wenn man wahrhaft treffliche Stücke bei einer Bühne nicht zu beſetzen im Stande iſt, ſo ſorge man ja dafür, das Perſonal zu completiren und ſcheue keine Opfer. Vor allen Dingen beſtrebe man ſich, alle Fächer würdig ausgefüllt zu haben und dulde nicht Mängel und Lücken Jahre lang zum größten Nachtheil der übrigen Künſtler, die dadurch abgehalten werden, in ihren vornehmſten Rollen ſich zeigen zu können. Man ſage nicht, daß es ſchwer und oft nicht möglich ſey, gute Mitglieder für fehlende Fächer zu haben. Junge Talente finden ſich überall leicht, und es iſt die Sache eines tüchtigen Dramaturgen, ihre Fähigkeit richtig zu erkennen und ihnen den gehörigen Platz anzuweiſen. Man darf nicht immer nach großen Namen gehen, die ſich von ſelbſt empfehlen, oft

aber noch weniger nach ſolchen, die von andern empfohlen werden: ſondern man prüfe ſelbſt und entſcheide dann. Freilich muß man ſich aber hier eines freien und unbefangenen Kennerblicks bewußt ſeyn. Eine kleine Reiſe im Sommer würde in dieſer Hinſicht oft wunderbare Reſultate bewirken. Wie viele tüchtige junge Leute verkümmern hier oder dort bei kleinen Bühnen, Wandertruppen, in Bädern, in Scheunen und Wirthsſtuben, wo das Podium auf Fäſſern liegt. Solche Leute ſpielen Helden, Tyrannen, Liebhaber, Intrigants, Gecken, und zerarbeiten ſich dabei daß es ein Gräuel iſt, aber auf einer andern Stelle, im beſcheidenen Rollenfache, würden ſie unter gehöriger Anleitung die vollſte Befriedigung erwecken, und ſich glücklich ſchätzen, durch die Anſtellung bei einem ſoliden Theater ihrer Nahrungsſorgen quitt zu werden. Man ſuche nur einmal ernſtlich um zu finden, und überlaſſe nicht Alles bloß dem blinden Zufall, der in dieſem Augenblick bei dem deutſchen Theater im Allgemeinen das Scepter führt, und Repertoir, Perſonal, kurz die ganze Kunſt mit allen vier Winden zuſammenweht. Alle wahrhaft großen Bühnendirectoren haben es verſtanden auf ſolche Weiſe ſich ein Perſonal, wie ſie es brauchten, ergänzend zu bilden.

Iſt endlich die Maſſe der guten Stücke nicht ſo groß, um allein aus ſolchen das Repertoir des ganzen Jahres zu bilden, ſo iſt es die nächſte Pflicht dafür zu ſorgen, daß die Maſſe groß genug werde. Es iſt geradezu unverantwortlich, die Theater-Abende lediglich zu einer Zeittödtung herabzuwürdigen, da ſie doch nach den weiteſten Begriffen den edelſten Zeitvertreib bilden ſollten. Weit entfernt hier die moraliſche, ſchon oft beſtrittene Seite der Schauſpielkunſt anzuregen, und ihr mithin ihre heiligſten Rechte erobern zu wollen, bemerke ich bloß daß ein, von ſchwer beſoldeten Künſtlern, in einem feſtlich beleuchteten Local und mit großem Apparate von Koſten und Mühen vorbereitetes und dargebotenes Schauſpiel nicht dazu beſtimmt werden darf, zwiſchen Punſch und kalter Küche, Geſchwätz und Zoten, als aushelfende Nebenſache betrachtet zu werden. Und iſt dieſes nicht unter ſieben Theaterabenden wenigſtens viermal der Fall? Es heißt dann: „Ich gehe in's Theater, wie ich in's Kaffeehaus gehe.“ Und wer Bier, Tabak, Politik, oder literariſches Geträtſch wirklich drei Stunden lang zu entbehren im Stande iſt, entſchließt ſich dann wohl zu einem Abonnement. —

Um nun dem gerügten Mangel abzuhelfen und dem ganzen Beſtande dadurch eine andere Geſtalt zu geben, ſey man auf das eifrigſte bemüht, Stücke herbeizuſchaffen, die mehr als ephemeren Werth haben und ſie in ſolcher Zahl in Bereitſchaft zu haben, daß man nicht nöthig hat alte Geſchichten, die zum Ueberdruß geſehen wurden, ſtets ſeinen Gäſten wieder aufzutiſchen, oder Neuigkeiten, die man nur als ſolche ein- oder zweimal vorführen kann, eine ſtete Wiederkehr auf der Wochenausheilung zu geſtatten, oder gar Stücke zu dulden, von deren Unwerth man überzeugt iſt, und die man bloß aus Noth und Drang wiederholt.

Alle großen Schauſpieldirectoren ſeit Shakespeare haben in dieſer Hinſicht ſtets am fruchtbarſten gewirkt. Er ſelbſt, Beaumont, und Fletcher, Schröder, Iffland, Kotzebue, Göthe und Schiller und wie viele andere noch haben eingeſehen, daß ohne neue, gute Stücke kein Theater zu führen ſey. Iſt es jetzt der Fall, daß die Bühnenvorſtände nicht im Stande ſind ſich ſelbſt die Stücke zu ſchreiben, ſo ſehen ſie wenigſtens, ſich die Talente hiezu anzueignen. Haben ſie auch keine ſelbſtſtändig ſchaffenden Talente in der Nähe ſo ſollten ſie doch wenigſtens in den Fundgruben älterer dramatiſcher Dichtkunſt nachforſchen laſſen um daraus das Beſte und Geeignetſte für ihre Zwecke wieder mobil zu machen. So wirkten Schreivogel, Schmidt in Hamburg und Andre.

Man muß jedoch vor allen Dingen und mit Bestimmtheit annehmen können, daß der Bühnenvorstand überhaupt Einsicht habe und nicht etwa mit einer Idiosyncrasie gegen Dichter und ihre Werke behaftet sey. Aber auch dieses ist denkbar.

Die spanische, englische und französische ältere Literatur bietet noch einen unerschöpflichen Quell von Stoffen, die zeitgemäß zu bearbeiten wären, wie Schröder es mit Fletchers Rule a wife, Beck mit Shakespeare's Much ado about nothing, Schreivogel mit Moreto's El desden con el desden, und eine Menge Anderer noch mit ähnlichen Stücken gemacht haben; Stille Wasser sind tief, die Quälgeister, Donna Diana, verdanken wir diesen Bestrebungen.

Nicht nur böte der überreiche Lope de Vega, so wie Shakespeare und seine Zeitgenossen eine noch reichlich strömende Ausbeute, sondern der alte Franzose Legrand, Gherardi in seinem Théâtre italien, die neueren Sedaine, Favart und Beaumarchais lieferten theils ganz fertige Stücke, theils gute Ideen, die als Gerüste trefflich zu Statten kämen, zeitgemäße Witze, Empfindungen und Gruppirungen um dieselben zu placiren.

Eine Hauptstörung des Repertoirs bewirkt übrigens das deutsche Gastspiel. Ich nenne es so, weil dieses Unding bei keiner Bühne des Auslandes angetroffen wird. Ein Gastspiel ist zulässig wenn man dadurch irgend eine künstlerische Eminenz seinem Publikum bekannt machen will. So das Gastspiel der Pariser Matadore in den Provinzen Frankreichs, welches dadurch noch höhere Bedeutung gewinnt, daß die Pariser Künstler stets alle neuen Rollen schaffen, mithin die Provinz, Künstler wie Zuschauer, dann erst das Vorbild zu sehen bekommen, das lebendige Gesetz, wornach sich Jeder zu richten hat. In Deutschland mögen so Talente auf Gastrollen gehen, deren Ruhm allgemein verbreitet ist, und die dem Publicum, vor dem sie sich zeigen neben dem Genusse auch noch Belehrung in Sachen des Urtheils gewähren. Man wende mir nicht ein, daß man erst durch die Gastrollen zu einem allgemein ausgebreiteten Ruhm gelangen könne; wie Viele gibt es denen die Gelegenheit an den ersten Bühnen zu gastiren nie fehlte, und die eben so unberühmt als unbedauert zu ihrem heimischen Kunstheerde wieder zurückkehrten.

Betrachten wir einmal was unsere hier in Erwägung gezogenen Bühnen in diesem Jahre für Gäste aufnahmen, und suchen wir auch hier ein Resultat zu gewinnen.

Das Wiener Hoftheater befolgte hauptsächlich das Rekrutirungssystem bei den von ihm bewilligten Gastspielen. Zuerst Herr und Madame Rettich, die engagirt wurden, dann Mad. Brede aus demselben Grunde; diese Gastrollen darf man richtiger mit Debüts bezeichnen. Zwei Berühmtheiten: Demoiselle Charlotte Hagn aus Berlin und Herr Emil Devrient aus Dresden, mögen die Gattung des auch im Auslande sanctionirten, oder eigentlichen Gastspiels bezeichnen. Die Ursachen des Auftretens der Herren Riehm aus St. Petersburg, Woller und Remmark aus Grätz, Volzmann aus Cassel und Rott aus der Josephstadt scheinen uns in dem Wunsche gelegen zu haben, für ein untergeordnetes Fach, etwa das der komischen Bedienten, wie sie Cache und Wothe spielte und spielt, einen Ersatzmann zu finden. Das Auftreten der Dem. Herbst aus Prag wage ich hier jedoch nicht zu erklären, da ähnliche Versuche mit dieser Schauspielerin schon früher erfolglos geblieben waren.

In Berlin gastirten: Herr Müller aus Riga in Carlos und ähnlichen Rollen, Herr Heidewaldt aus Strelitz als Hans Sachs, Herr Lucas aus Wien als Don Cesar u. s. w. Wie es scheint war man bemüht, einen ersten Liebhaber zu gewinnen, und gab es auf als kein günstiger Erfolg sich zeigte und

frühere Verbindungen für die Zukunft beſtehend blieben. Seit Seydelmann gaſtirte in Berlin kein Künſtler erſter Größe im Schauſpiel.

In München ſpielten: Mad. Birch-Pfeiffer, ein heimiſcher Gaſt, die bei ſolcher Gelegenheit ein neues Stück von ſich in die Scene ſetzt, oder irgend eine Lücke zu füllen ſo gefällig iſt; die Herren Raimund, als Eminenz, und die Herren Remmark und Börner als ſogenannte Local-Komiker, für die bei dem Münchner Publikum ſtets große Vorliebe herrſcht.

In Stuttgart ſahen wir: Mad. Schulze, als Anſtandsdame und tragiſche Mutter, ohne Erfolg, Mad. Lange in demſelben Fache, mit großem Beifall. Beide ſpielten, um einen Platz an unſerer Bühne einzunehmen, welcher der Mad. Lange zu Theil wurde. Dem. Heigel, Dem. Eck, Mad. Wittmann, Dem. Leißring, zeigten ſich um die Stellen der jugendlichen Liebhaberin zu erhalten, welche der Mad. Wittmann zuerkannt wurde. Herr Remmark ſpielte zur Ergötzung des Publikums einige Wiener Poſſen, und Herr Marr, ein in ſeiner Art ſehr ſchätzbarer Künſtler, wurde zu einem Gaſtſpiele berufen, das zu den verſchiedenartigſten Gerüchten Veranlaſſung gab und deſſen Grund noch nicht enträthſelt iſt. Wollte man Seydelmann ſchaden, oder ſeinem Werthe eine Folie unterlegen? Wer weiß es?

In Dresden gaſtirten: Herr Görner als Shylock, Lorenz Kindlein, Franz Moor u. ſ. w.; Herr Stöltzel, als Schwätzer, der engagirt wurde; Herr Schöpe als Wallenſtein; Herr Peters als Komiker; Herr Koch desgleichen, der engagirt wurde; Madame Hüray, in alten nnd koketten Rollen; Mad. Lange, welche in Stuttgart engagirt wurde; Herr Räder in alten Rollen. Herr Weymar und Dem. Bauer betraten als engagirte Mitglieder in Debütrollen die Bühne, ohne ihr bewährtes Talent einer vorläufigen Prüfung zu unterwerfen. Nur Mad. Haizinger erfreute durch ein Gaſtſpiel im eigentlichen Sinne, wie wir es wünſchten, ihre zahlreichen Verehrer.

In Hamburg waren zum Gaſtſpiel zugelaſſen: Herr Marr in den bekannten Rollen Devrients u. ſ. w. Herr Meyer aus Carlsruhe im Liebhaberfache; Herr Döring in Rollen Devrients, der engagirt wurde. Mad. Räder in alten Rollen; Herr Dahn, früheres Mitglied des Hamburger Theaters in erſten Liebhabern, Herr Greenberg aus Detmold; Dem. Schmidt aus Detmold; Dem. Wolf aus Bremen, und endlich Herr Raimund, ein Liebling des Publikums in ſeinen Stücken.

In Braunſchweig ſpielten: Herr Ballmann aus Leipzig; Dem. Roſpini, eine Anfängerin, welche engagirt wurde; Herr Carl Devrient; Herr Meaubert, Komiker; Herr Joſt aus Hamburg in Rollen des alten Devrient, während Herr Marr in Stuttgart gaſtirte; Herr Hendrichs aus Frankfurt am Main.

In Frankfurt: Herr Rottmayer aus Caſſel in Liebhaberrollen; Herr Hölken aus München, Helden; Herr Meiſinger aus Cöln, Komiker; Herr Pollert, Dem. Eſenwein.

Wir wollen jetzt noch zum Schluſſe die Leiſtungen der Oper überſchauen.

Das Wiener Burg-Theater, das ſich bekanntlich nur dem Schauſpiel widmet, bleibt hier ausgeſchloſſen.

In Berlin gab man:

Mozart, zehnmal; viermal Don Juan, viermal die Zauberflöte, zweimal Cosi fan tutte, und zweimal Figaro.

Beethoven, viermal Fidelio.

Cherubini, zweimal Lodoiska.

Paer, zweimal Sargines.
Weigl, einmal die Schweizerfamilie.
Solié, zweimal das Geheimniß.
Hummel, zweimal Fanchon.
Mehul, sechsmal Joseph.
Paesiello, fünfmal die Müllerin.
Boieldieu, fünfmal; zweimal die weiße Dame, dreimal Johann von Paris.
Weber, elfmal; siebenmal den Freischütz, viermal Oberon.
Bellini, sechsmal; dreimal die Capuletti und Montecchi; dreimal die Puritaner.
Herold, zweimal Zampa.
Spohr, zweimal Jessonda.
Spontini, zehnmal; fünfmal die Vestalin, dreimal Cortez, zweimal Nurmahal.
Rossini, sechsmal; viermal den Barbier, zweimal Othello.
Meyerbeer, viermal Robert.
Auber, sechszehnmal; fünfmal Fra Diavolo, zweimal die Stumme, sechsmal das eherne Pferd, einmal Gott und Bajadere, der Maurer, und in französischer Sprache le Concert à la cour.
Lindpaintner, dreimal das Rosenmädchen.
Blum, zweimal der Kapellmeister und die Primadonna.
Pixis, zweimal die Sprache des Herzens.
Taubert, zweimal die Kirmes.
Thrun, zweimal Trilby.
In allem Werke von dreiundzwanzig Componisten.

Marschner, Reisiger, Wolfram, Hummel, Winter und Gluck, die im vorigen Jahrgange angeführt werden konnten, fehlen dießmal, dafür haben wir: Cherubini, Paer, Weigl, Solié. Das Repertoir der Oper ist wieder sehr reichhaltig und lobenswerth.

In München: Mozart: Figaro, Don Juan, Zauberflöte und Entführung. — Beethoven: Fidelio. — Mehul: Joseph. — Weigl: Schweizerfamilie. — Boieldieu: die weiße Dame. — Weber: der Freischütz. — Bellini: Norma, Seeräuber, Capuletti und Montecchi. — Herold: Zampa. — Spohr: Jessonda. — Spontini: Vestalin. — Rossini: Moses, Othello, Barbier, Tell. — Meyerbeer: Robert. — Auber: Maskenball, Stumme, Fra Diavolo. — Marschner: Templer und Jüdin. — Ehelard: Hermannsschlacht.

In allem Werke von fünfzehn Componisten. Sechs mehr als im vorigen Jahre.

In Dresden: Mozart, neunmal; Titus fünfmal, und Don Giovanni (in italienischer Sprache) dreimal, die Zauberflöte einmal, wobei zu bemerken, daß Titus zum erstenmal gegeben wurde.
Spohr, dreimal Jessonda.
Marschner, einmal Templer und Jüdin.
Kreuzer, einmal Nachtlager in Granada.
Mehul, einmal Joseph.
Solié, das Geheimniß einmal.
Weber, sechsmal Freischütz, einmal Oberon.
Boieldieu, viermal die weiße Dame.

Meyerbeer, zweimal Robert.

Herold, dreimal Zampa.

v. Miltitz, zweimal der Condottiere.

Auber, dreizehnmal. Dreimal Fra Diavolo, viermal die Stumme, viermal das eherne Pferd, einmal der Schnee und einmal Leſtocq.

Raſtrelli, ſechsmal Bertha von Bretagne.

Roſſini, zwanzigmal. Sechsmal der Barbier, einmal Othello, dreimal Semiramide, einmal Tancredi, fünfmal Maometto II, viermal la Donna del Lago. (Letztere italieniſch.)

Bellini, vierzehnmal. Siebenmal la Sonnambula, viermal i Capuleti, dreimal Norma. (Sämmtlich italieniſch.)

Wenzel Müller, einmal die Schweſtern von Prag.

In Allem Werke von fünfzehn Componiſten.

In Hamburg: Mozart, zehnmal. Don Juan dreimal, Belmonte und Conſtanze viermal und Figaro dreimal.

Mehul, einmal: Je toller je beſſer.

Weber, achtmal. Freiſchütz dreimal, Oberon fünfmal.

Spohr, einmal Fauſt.

Boieldieu, viermal die weiße Dame, einmal Johann von Paris.

Gretry, dreimal Richard Löwenherz.

Hiller und Standfuß, der luſtige Schuſter.

Paer, Sargines.

Salieri, Tarar dreimal.

Spontini, Cortez dreimal.

Roſſini, zwölfmal. Zweimal Armida, viermal Barbier, zweimal Othello, zweimal Tancred, Belagerung von Corinth und Tell, jede einmal.

Herold, Zweikampf drei- und Zampa einmal.

Bellini, dreißigmal. Die Nachtwandlerin eilfmal, Norma achtmal, die Capuleti ſiebenmal, die Seeräuber zweimal, Anna Bolena einmal, und eine Gedächtnißfeier aus einzelnen Akten ſeiner Opern zuſammengeſetzt.

Meyerbeer, fünfmal Robert.

Auber, fünfundzwanzigmal. Guſtav zehnmal, die Stumme viermal, Leſtocq viermal, der Maurer zweimal, das eherne Pferd fünfmal.

Gläſer, des Adlers Horſt viermal.

Blum, der Kapellmeiſter und die Sängerin.

Pixis, die Sprache des Herzens.

Pygmalione von verſchiedenen Meiſtern.

In Allem Werke von achtzehn Componiſten.

In Braunſchweig: Mozart, dreimal Don Juan, die Entführung und die Zauberflöte jedes einmal, zuſammen fünfmal.

Beethoven, zweimal Fidelio.

Spohr, zweimal Jeſſonda.

Gretry, Richard Löwenherz.

Salieri, Axur (Tarar).

Meyerbeer, Kreuzritter in Egypten, Robert fünfmal.

Gläſer, des Adlers Horſt achtmal.

Auber, Fra Diavolo ſechsmal, die Falſchmünzer dreimal, Guſtav achtzehnmal, die Stumme zweimal, der Schnee zweimal, das eherne Pferd (Zauberpferd) viermal, Leſtocq dreimal, die Verlobte (Braut) dreimal, Maurer und Schloſſer. In Summa zweiundvierzigmal.

Weber, der Freischütz und Oberon.

Wenzel Müller, das neue Sonntagskind.

Herold, Maria dreimal, der Zweikampf sechsmal, Zampa sechsmal, Ludovic. Sechszehnmal in Summa.

Rossini, der Barbier einmal, Othello zweimal, Tell und Armida einmal, fünfmal in Summa.

Bellini, Norma dreimal, Montecchi und Capuleti neunmal; zwölfmal in Summa.

Mehul, Joseph.

Halevy, die Jüdin fünfmal.

Frenzel, Carlo Fioras zweimal.

Gomez, Gasparo, der Lastträger, fünfmal.

Cherubini, der Wasserträger zweimal.

Von achtzehn Componisten wurden in Braunschweig Werke zur Darstellung gebracht.

In Frankfurt: Mozart, siebenzehnmal. Don Juan neunmal, Zauberflöte zweimal, die Entführung fünfmal und Titus einmal.

Weber, fünfmal den Freischütz und einmal Euryanthe.

Paer, dreimal Sargines und dreimal Camilla.

Cherubini, fünfmal den Wasserträger.

Mehul, zweimal Joseph.

Spontini, fünfmal die Vestalin.

Schenk, einmal den Dorfbarbier.

Fioravanti, dreimal die wandernden Comödianten.

Paesiello, zweimal Ritter Tulipan.

Spohr, zweimal Faust.

Gläser, fünfmal des Adlers Horst.

Boieldieu, viermal Johann von Paris und viermal die weiße Dame.

Herold, viermal Zampa.

Auber, viermal den Maskenball, dreimal Lestocq, einmal die Stumme und einmal Fra Diavolo.

Caraffa, viermal den Kerker zu Edinburg.

Marschner, zweimal Templer und Jüdin.

Halevy, fünfmal die Jüdin.

Kreuzer, zweimal das Nachtlager in Granada.

Rossini, zehnmal. Viermal den Barbier, zweimal die Belagerung von Corinth, Othello, Tancred, Italienerin, Tell.

Bellini, dreiundzwanzigmal. Die Fremde dreimal, Anna Bolena zweimal, Montecchi sechsmal, Nachtwandlerin achtmal, Norma viermal.

In Summa gab Frankfurt Werke von zwanzig Componisten.

Als Gäste traten auf:

In Berlin: die Damen Spitzeder, Schneider, Fischer, Masi, Beutler, Pixis, Hagedorn, und Franchetti-Walzel. Die Herren: Bieling, Eike, Schäfer, Hase, Wiegand, Hauser.

In München: Die Damen: Vial, Schröder-Devrient, Urban und Hanal. Die Herren: Schmetzer, Hammermeister, Schinn, Hauser, Sigl, Cramolini, Staudigl, Diez, Wurda, Rauscher, Breiting.

In Dresden: Die Damen: Görner, Belleville, Pixis, Heinefetter, Lehmann, Botgorscheck; die Herren: Wild, Freimüller, Discant, Haitzinger, Roeriger, Köhn, Hölzel.

In Hamburg: die Damen: Reithmeyer, Burghardt, Masi, Rattory-Sessi, Pixis, Rosenfeldt, Löwe, Cornet, Schmiedig, und Herr Cornet.

In Braunschweig: Die Damen: Schröder-Devrient, Bußmeyer, Pollert, Reithmeyer, Wunderlich, Schodel. Die Herren: Günther und Krause.

In Frankfurt: Die Damen: Carl, Matys, Haas, Conti, Franchetti-Walzel, Pollert, Schodel. Die Herren: Pfeiffer, Dettmar, Rissen, Abler, Freimüller, Conti, Jaskewitsch, Hysel, Haizinger, Kiel.

Folgendes ist das Opernpersonal der hier zum ersten Mal genannten Bühnen.

In Berlin: gingen Herr Hoffmann und Dlle. Stephan ab. Dafür wurden Herr Eichberger und Herr Hauser angestellt.

In München: wurde der Kapellmeister Lachner angestellt, sonst ist Alles beim Alten geblieben.

In Dresden: die Kapellmeister Herren Morlacchi und Reissiger, Herr Rastrelli, Musik-Direktor. Die Sänger: Babnigg, Fischer Regisseur, Seiling, Risse, Schuster, Vestri, Zezi, Böhme. Die Sängerinnen: Dem. Botgorscheck, Mad. Schröder-Devrient, Dem. Schneider, Dem. Veltheim, Mad. Wächter, Dem. Wüst.

In Hamburg: Der Kapellmeister Herr Krebs, der Regisseur, Herr Schäfer d. ä. Die Sänger: Herren Dumon, Gloy, Hollmann d. ä., Krause Mentschel, Räder, Schäfer, Uetz, Woltereck, Wurda. Die Damen: Diemar, Döring, Hesse, Hollmann, Mädel, Piehl, Rosenfeldt, Walker.

In Braunschweig: der Kapellmeister Herr Methfessel, die Sänger: Herren Cornet (Regisseur), Bußmeyer, Größer, Günther, Kahn, Krause, Krieg, Wieseneder und Schmezer. Die Damen: Cornet, Methfessel, Fischer-Achten, Müller.

In Frankfurt: der Kapellmeister Herr Guhr, die Sänger: Herren Dettmer, Hassel, Linker (Regisseur), Wiegand, Jaskewitsch, Marder. Die Damen: Ernst, Halbreiter, Kratky, Rauch, Hoffmann.

Folgendes ist nun die zusammengestellte Uebersicht der Oper:

	Berlin.	München.*	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
Mozart	10	4	9	10	3	17
Beethoven	4	1	—	—	2	—
Gallert	—	—	—	3	1	—
Cherubini	2	—	—	—	2	5
Paer	2	—	—	1	—	3
Weigl	1	1	—	—	—	—
Solié	2	—	1	—	—	—
Hiller und Standfuß	—	—	—	1	—	—
Himmel	2	—	—	—	—	—
Méhul	6	1	1	1	1	2
Paëstello	5	—	—	—	—	2
Boieldieu	5	1	4	4	—	4
Weber	11	1	6	8	2	5
Caraffa	—	—	—	—	—	4
Bellini	6	3	14	50	12	25
Fioravanti	—	—	—	—	—	3

* Die Wiederholungen sind hier nicht angegeben und diese Zahl bezeichnet bei München bloß die gegebenen Opern von einem und demselben Componisten.

	Berlin.	München.	Dresden.	Hamburg.	Braunschweig.	Frankfurt.
Herold	2	1	3	4	16	4
Gretry	—	—	—	3	1	—
Spohr	2	1	3	4	2	2
Wenzel	—	—	—	—	2	—
Spontini	10	1	—	3	—	3
Gomez	—	—	—	—	3	—
Rossini	6	4	20	12	3	10
Gläser	—	—	—	4	8	3
Meyerbeer	4	1	2	5	6	—
Halevy	—	—	—	—	3	3
Auber	16	3	15	25	42	4
Wenzel Müller	—	—	1	—	1	—
Lindpaintner	3	—	—	—	—	—
Blum	2	—	—	1	—	—
Nastrelli	—	—	6	—	—	—
Pixis	2	—	—	1	—	—
v. Miltitz	—	—	2	—	—	—
Laubert	2	—	—	—	—	—
Kreutzer	—	—	1	—	—	2
Thrun	2	—	—	—	—	—
Scherus	—	—	—	—	—	1
Mayschner	—	1	1	—	—	2
Eholard	—	1	—	—	—	—

Aus diesem Verzeichniß geht am einleuchtendsten hervor, welche Komponisten die Helden des Tages sind, und wie sehr es uns in diesem Augenblick an eigenthümlich deutschen und dabei ansprechenden Opern fehlt.

Theater-Curiositäten.

Herr Scherzer.

Kürzlich wurde Robert der Teufel in Gruissan, einem kleinen Seehafen, drei Stunden von Narbonne, von herumziehenden Schauspielern auf einer Barke aufgeführt. Das Orchester bestand aus einer Trommel und einem Flageolet. Die Zuschauer befanden sich am Ufer sowohl stehend als liegend und bildeten malerische Gruppen. Dies Factum ist wahr und uns von einem Augenzeugen mitgetheilt worden. Dies erinnert uns an einen ähnlichen, doch viel spaßhafteren Fall, der sich in einem kleinen Dorfe an der Donau in Ungarn zugetragen. Der Direktor einer wandernden Truppe, Herr Scherzer, ein Mann, von dem wohl hundert heitere Anekdoten in der Theaterwelt coursiren, befand sich dort, und hatte in Ermangelung eines andern passenden Locals sein Theater auf einem Floß aufgeschlagen. Er wollte es mit dem Zieglerschen Schauspiel: Barbarei und Größe, eröffnen. Das Personal war bereits auf dem Floß, das auf der Donau schwimmend mit einem Taue am Ufer befestigt war. Scherzer selbst saß auf dem Lande, einen kleinen Tisch vor sich, um das Geld einzuziehen. Es hatte sich bereits einiges Publikum versammelt und er wollte sich überzeugen, ob Alles zum Anfange bereit sey. Der thätige Mann führte nämlich ein sehr ordentliches Regiment. Er packte seine Kasse zusammen und begab sich auf das Floß, wo er hinter dem Vorhang verschwand, diesen Augenblick benützte ein Spaßvogel, zerschnitt die Taue und das ländliche Publikum sah erstaunt das ganze Theater stromabwärts schwimmen, keinen Augenblick zweifelnd, daß dieses so seyn müsse und von dem imposanten Anblick höchlich ergötzt. Die Künstler auf dem Floße merkten die sanfte Bewegung nicht und waren mit ihrem Costüm und ihren Rollen beschäftigt. Endlich ist alles zum Anfange bereit, Scherzer selbst gibt das Zeichen und der Vorhang geht auf. Wie überrascht sind nun aber alle, kein Publikum vor sich zu haben und eine ganz unbekannte Gegend zu erblicken. Sie waren nämlich eine Viertelstunde unterhalb des Dorfes auf den Sand gerathen. Nicht ohne große Mühe mußte das Theater von den Künstlern selbst stromaufwärts bugsirt werden, da das Publikum sich nicht dazu verstehen wollte, seinem Theater nachzulaufen.

Armenabgabe.

Die Abgabe der Pariser Theater zum Besten der Armen, die von jeder Einnahme sogleich abgezogen wird, betrug im Jahr 1835, 667,208 Fr. 28 Cts., welche auf folgende Weise von den verschiedenen Etablissements erhoben wurden:

Theater.

Academie royale de Musique	117,897	Fr.	35 Cs.
Théâtre français	41,998	„	98 „
Komische Oper	41,754	„	56 „
Italienische Oper	49,897	„	99 „
Odéon	10,150	„	95 „
Gymnase	47,025	„	99 „
Vaudeville	45,089	„	70 „
Variétés	37,686	„	53 „
Porte St. Martin	45,723	„	77 „
Cirque Olympique	19,712	„	82 „
Café	27,712	„	49 „
Ambigu comique	35,187	„	67 „
Folies dramatiques	19,780	„	98 „
Palais royal	40,336	„	54 „
Ventadour	9,225	„	35 „
Molière	350	„	39 „
Comte (Kinder)	2,346	„	74 „
Luxembourg	3,490	„	49 „
Acrobates	3,671	„	22 „
Funambules	5,242	„	96 „
Lasary	2,598	„	15 „

Andere Etablissements.

Winterconcerte der Champs Elysées	12,257	„	78 „
Sommerconcerte der Champs Elysées	9,595	„	93 „
Verschiedene Concerte	13,715	„	66 „
Verschiedene Bälle	6,364	„	19 „
Gärten und Feste	6,100	„	49 „
Panorama, Diorama u. s. w.	9,079	„	34 „
Kleine Spektakel	435	„	— „
Unterhaltungen in Caffeehäusern	390	„	— „
Fechterschauspiele	218	„	67 „
Verschiedene Sehenswürdigkeiten	971	„	47 „
Unterhaltungen in den Guinguettes	5,887	„	10 „
	667,208	Fr.	28 Cs.

Spanischer Comödienzettel.

(Wörtliche Uebersetzung.)

Theater.

Große neue und außerordentliche Vorstellung, den 27. April 1836 zur Feier der Geburt der Königin Regentin.

Die Unternehmung wünscht diesen glücklichen Tag auf die würdigste Weise zu feiern und war daher nicht dabei stehen geblieben, eines der interessantesten Dramen der neuen literarischen Schule zu wählen, sondern sie präparirte auch das Innere des Theaters auf eine überraschende und neue

zu begehenden Feste analoge Weise. Zu diesem Zwecke hat man das Proscenium, die Plateas, die Logen und die Cazula mit reichen Behängen, Guirlanden Namenszügen und allegorischen Figuren geschmückt, und das Ganze von dem Professor Don Juan Lizasoain ausführen lassen. Diese prachtvolle Decoration wird durch eine große Menge von Lustren und Candelabern glänzend erleuchtet werden. Eine herrliche Symphonie wird von einem für diese Gelegenheit verstärkten Orchester ausgeführt, dem großen neuen fünfaktigen Drama vorangehen, welches von Alexander Dumas verfaßt und von Don Ventura de la Vega übersetzt ist. Es führt den Titel:

Teresa.

Obgleich die Namen des Dichters wie des Uebersetzers dieses herrliche Produkt genugsam empfehlen, welches sowohl in Paris als in Madrid den größten Zulauf erhielt, so hält es die Unternehmung dennoch nicht für überflüssig, dem damit unbekannten Publikum eine leichte Idee davon zu machen. Fünf grandiose Charaktere sind die Hauptpersonen dieses Dramas: Teresa, Amalie, Delaunay, Paolo und Arthur, gleich beseelt von heftiger Leidenschaft, obgleich unter einander verschieden und von dem Autor in interessante Situationen geworfen. Arthur, ein junger unterrichteter Mann, hat Teresa in dem Augenblick gerettet, da einer der schrecklichsten Ausbrüche des Vesuvs sie mit andern Schlachtopfern zu verschlingen drohte, und dieses so überaus romantische Ereigniß erweckt in ihrem Herzen die stärkste Liebe. Paolo ein armer Fischer, in dessen Kahn sie fuhren, wurde für Teresa von einer fürchterlichen Leidenschaft ergriffen, aber seine Stellung zwingt ihn, seine Liebe, die ihn verzehrt, im Herzen zu verbergen und dadurch zum unglücklichsten der Menschen zu werden. Arthur hat Teresa aus den Augen verloren und diese hat sich inzwischen mit dem tugendhaften Delaunay vermählt.

Die keusche Amalie, Tochter aus erster Ehe, soll nun Arthurs Gattin werden; aber er liebt sie nicht, sein Herz kann Teresa nicht vergessen, und in dem Augenblick der Trauung sieht er sie wieder, die nunmehr die Frau seines besten Freundes ist. Paolo, der Teresa überall folgte, erkennt Arthur, bemerkt sogleich, daß er geliebt wird, und kostet im Voraus die Süßigkeit der Rache. Herr Maté, der mit der schwierigen Rolle des Delaunay beauftragt ist, hat mit dem größten Fleiß dieses Drama in die Scena gesetzt, und die Unternehmung schmeichelt sich, daß das Publikum Vergnügen darin finden wird, zu sehen, wie die Scenen in einander greifen und zugleich den Styl zu bewundern, der dieses Dichterwerk ziert.

Schauspieler.

Der Baron Delaunay	Hr. Maté.
Arthur	„ Argente.
Duleau	„ Yagnez.
Paolo	„ Rosas.
Herr Sorben	„ Rodriguez
Der General Clement	„ Menendez.
Ein Diener	„ Osorio
Teresa	Mad. Jos. Espinosa.
Amalia	„ Jos. Valera.
Laura	„ Romero.

Nach dem Drama wird man ein Quintetto von seriösen Charakteren tanzen, welches dem Feste analog seyn wird, und das Schauspiel wird mit einem Stück in einem Akt beschlossen werden:

Der Plan eines Drama

oder

Die Verschwörung.

worin man mehre Stellen in Versen sprechen wird, die man eigens zu diesem Geburtstage verfaßt hat.

Eine Vorstellung von Judith und Holofernes.

In Chalons sur Saone, einer kleinen Stadt in Frankreich, die wegen ihrer Dampfschiffe, ihrer Fabriken von moussirendem Wein, ihre guten Bratwürste und ihres literarischen Geschmacks ziemlich berühmt ist, aber in Theatersachen noch auf einer niedrigen Stufe steht, kam kürzlich der geschickte Direktor einer ambulanten Gesellschaft auf den Einfall, sich mit einem einfachen Vaudeville des Palais-royal-Theaters ein übermäßig volles Haus zu schaffen: Zuerst sorgte er für einen ungeheuern Zettel, mit ganz unleserlichen Buchstaben in bunten Farben; denn je verschnörkelter und unleserlicher die Zettel sind, desto mehr ziehen sie an. Die Bilderschriftkundigen des Orts versammelten sich vor diesem Zettel und brachten nach einiger Bemühung Folgendes heraus:

Außerordentliche und erste Vorstellung

von

Judith und Holofernes,

ein köstliches Spektakel-Vaudeville, das mit ungeheuerm Beifall auf dem berühmten Theater des Palais-royal gegeben wurde, worin Mademoiselle Dejazet, eine der ersten Schauspielerinnen von Europa und selbst von Frankreich, die Hauptrolle spielt. Um den aufgeklärten Liebhabern dieser Stadt zu beweisen, wie gern er sie zu befriedigen wünscht, hat der Director von den würdigen Autoren dieses herrlichen Werks eine neue Entwickelung verfertigen lassen, welche die während achtzig Vorstellungen von dem Publikum der Hauptstadt mit so großem Beifall aufgenommene weit hinter sich läßt. Der Director gedenkt nicht, jene Genüsse zu schmälern, die er seinen Zuschauern zu schaffen sich vorgenommen hat; daher begnügt er sich damit, hier bloß zu versichern, daß er mit einem seiner Figuranten ein besonderes Arrangement getroffen habe, so daß die schöne Judith nunmehr im Stande seyn wird, den Kopf des niederträchtigen Holofernes wirklich abzuschneiden, und daß dieser

frisch abgeschnittene Kopf

dem Publikum auf einem Barbierbecken höflichst herumgezeigt werden soll.

Anmerkung. Es ist leicht zu begreifen, wie kostspielig es ist, ein Stück auf solche Weise in die Scene zu setzen. Man wird sich daher nicht *verwundern*, daß die Plätze erhöht worden sind. Die ersten kosten zwei *Franken*, die zweiten einen halben Frank, und die dritten zwanzig Centimen.

Die ganze Stadt strömte in das Theater, und die Einnahme erhob sich auf die bis dahin unerhörte Summe von 1207 Fr. und 5 Sous.

Aber die Ungeduld des Publikums war so groß, daß es vom Stücke gar nichts sehen und hören wollte. Gleich nachdem der Vorhang aufgezogen worden war, erschallte es von allen Seiten: „den Schluß! die Entwickelung! den Kopf!“

Als der Direktor das Geschrei nach dem Kopfe vernahm, verlor er keineswegs darüber den seinigen. Der Vorhang fiel und wurde nach drei Minuten wieder aufgezogen. Holofernes schlummerte auf einem Lehnstuhl; Judith nahte sich mit dem ungeheuersten der Säbel auf den Zehenspitzen. Sie holte weit aus, führte ihren Hieb sicher und der Kopf fiel in einen Sack, den der Komiker der Truppe bereit hielt, während das Blut in weitem Bogen spritzte. Es war sehr gut gegangen, das Publikum schien von Erstaunen ergriffen zu seyn; aber Alles war noch nicht vorbei, denn der Kopf lag noch nicht in der Wartschüssel. Der Komiker machte Anstalten, ihn hineinzulegen; man sah ihn einigemal um einen Tisch gehen, der mit einem gelben Teppich behängt war; dann trat er einige Schritte zurück und man erblickte den Kopf wirklich in der verheißenen Schüssel. Er hatte eine Leichenfarbe, und einen starren Blick. Die ganze Versammlung schauderte.

Plötzlich fangen die Muskeln des Gesichts an, sich zusammen zu ziehen, die Augen schließen sich und der Kopf niest, so stark als man nur niesen kann. Ein allgemeines Erstaunen; der Kopf hört nicht auf zu niesen; plötzlich verschwindet er von der Schüssel und man bemerkt nun, daß er mit einem Menschen zusammenhängt, der zögernd vortritt und also spricht:

„Verzeihung, meine Herren, wenn ich mich nicht zurückhalten konnte. Ein anderer Figurant, der mir darüber grollte, daß er nicht den Kopf zu spielen bekam, hat sich den dummen Scherz erlaubt, mir seinen Taback auf die Wartschüssel zu streuen. Da ich nun niemals schnupfe, so ist er mir in die Nase geflogen. Zweifeln Sie übrigens nicht, hochzuverehrende Anwesende, an meinem ergebensten Dienstleister.“

Ungeheures Lachen und unzählige Bravos folgten dem wackern Figuranten, nachdem er seine drei linkischen Verbeugungen gemacht hatte und den ausgestopften Holofernes und den Topf rothe Farbe mit sich fortnahm.

So zugerichtet wurde dieses Stück viermal nach einander aufgeführt, und selbst das Niesen schenkte das Publikum nicht. Der Direktor ist im Himmel und denkt daran, sich in der Gegend anzukaufen.

Menschenhaß und Reue.

Es war zur Zeit der Republik. Die Bürgerin Molé hatte so eben die schlechte Rhapsodie von Kotzebue, sein Menschenhaß und Reue übersetzt. Man rechnete auf einen Thränen-Succeß. Das deutsche Theater war kaum vom Publikum gekannt, und mußte daher die allgemeine Aufmerksamkeit stacheln. Das Stück bildete einen seltsamen Contrast zu den Sansculotterien jener Zeit, ebenfalls ein Grund, um auf einen ungewöhnlichen Triumph zu schließen. Allein dessen ungeachtet ging das Stück fast spurlos vorüber. Damals lebte als Regisseur bei der Comédie Française ein Mann,

Namens Florence, der es sich angelegen seyn ließ, das Stück zu heben. Er hatte Geist und Einbildungskraft und Folgendes that er:

Zuerst ließ er bekannt machen, daß der ganze Saal auf zehn Vorstellungen gemiethet war, und Jeder der ein Billet zu holen kam, wurde auf die elfte Vorstellung vertröstet. Unterdessen ergab man sich darin, keine Einnahme zu haben, und füllte den Saal mit Freibillets.

Endlich kam die Reihe an das bezahlende Publikum. Die zehn ersten Vorstellungen von Menschenhaß und Reue, das wußte man in Paris, hatten einen colossalen Beifall davon getragen, obgleich man dem eigentlichen Theater-Publikum während dieser zehn Tage den Eingang verweigert hatte. Inzwischen aber waren alle Billets auf fünfzig Vorstellungen von der ersten angefangen verkauft worden. Dies war schon ein ganz artiger Erfolg, wie man sieht.

Doch begnügte man sich damit nicht. Um den Effekt des Stücks zu erhöhen, placirte man Damen auf verschiedene Plätze, die an den rührendsten Stellen ohnmächtig werden mußten, und sie spielten ihre Rolle so gut, daß die schönen Damen der damaligen Gesellschaft in der Empfindsamkeit nicht zurück bleiben wollten, und während des vierten und fünften Aktes um die Wette in Ohnmacht fielen, so daß nach wenigen Tagen schon die Administration nur eine Person nöthig hatte, welche das Zeichen zu den Ohnmachten gab, und bald war auch diese überflüssig. Es gehörte zum guten Ton und wurde Mode, daß einem im Théâtre de la Nation übel wurde, so oft man Menschenhaß und Reue gab, und deßhalb sah sich Herr Florence genöthigt, Folgendes auf den Zettel zu setzen: „die starken Erschütterungen, welche das Stück auf das Nervensystem hervorbringt, haben die Administration veranlaßt, eine Apotheke in dem Foyer zu errichten, wo die Damen Salze, Essig und alle nöthigen niederschlagenden Mittel bereit finden werden.“

Das Stück erlebte hundert Vorstellungen in einem Zuge.

Und jetzt sage man noch, daß unserem Jahrhundert der Preis des Charlatanismus gebühre! Nein, jedem das Seine. Wir wollen es gerne aufrichtig gestehen, daß unsere Väter besser waren als wir, und uns an Tapferkeit, Geist, Kraft, Rechtlichkeit und selbst an Charlatanismus übertroffen haben.

Woran hängt die Unsterblichkeit?

Man erinnert sich wohl noch des Mimen Mazurier, der jung gestorben ist und den Parisern zuerst den Joko zeigte, den Polichinell und vieles Andere dieser Gattung. Er steigerte die Einnahme des Theaters der Porte St. Martin auf eine Million im Jahre, ein Phänomen, daß nur die weiße Dame in der komischen Oper zu bewerkstelligen im Stande war.

Nachdem Mazurier seinem Joko das Leben gegeben hatte, war Jemand auf den Einfall gekommen, die Hahnenkämpfe in einem Vaudeville auf's Theater zu bringen, und unser Mime sollte den Hahn vorstellen. Mazurier ergriff den Vorschlag mit Enthusiasmus. Er ließ sich von dem geschickten Künstler ein Hahnenkostüm verfertigen mit beweglichen Federn, beweglichem Auge und eben solchen Sporen. Mazurier stand vor Tagesanbruch

auf, und studirte sein Original in den Hühnerhöfen der Umgegend; so wie er früher zum Affen geworden war, so verlohren ihn jetzt wieder immer mehr und mehr seine menschlichen Gewohnheiten, um sich in das Federvieh zu schicken. Er hatte sich einen Gegner abgerichtet und bestand mit ihm den Hahnenkampf. Das Publikum freute sich schon auf den hohen Genuß von seinem Liebling und erwartete mit Ungeduld die erste Aufführung des neuen Vaudevilles, als die Gattin Mazuriers die schönen Hoffnungen zu Wasser machte. Sie stand eines Tages früh auf und folgte ihrem Manne bis in das Heiligthum, wo er sich in einen Hahn verwandelte. Hier gerieth sie plötzlich in Zorn. „Ich habe einen Mann geheirathet," sprach sie; „Deine Papiere schienen es zu bezeugen. Ich habe mich über den Affen wegsetzen können; allein ich kann es nicht zugeben, daß Du zum Hahn wirst; denn wer steht mir dafür, daß Du übermorgen nicht ein Puter und noch etwas Aergeres werden kannst!" Zugleich erklärte sie, daß sie Mutter zu werden hoffe, und daß es ihr Gefahr bringen könne, mit einem Manne aus dem Hühnerhof zu leben. Nichts war im Stande, sie zu widerlegen und Mazurier mußte weinend seinem schönsten Triumphe entsagen. Er zitterte bei dem Gedanken einen gefiederten Sprößling zu erhalten. Wer Mazurier seine Proben als Hahn ablegen sah, gesteht, daß er hierin noch Größeres, wie als Joko geleistet haben würde.

Woran hängt nun die Unsterblichkeit? Hätte Mad. Mazurier vor dem Joko diesen Absichen empfunden, so wäre ihr Mann gänzlich unbekannt geblieben.

Voltaire.

Der Dichter von Ferney hatte seine Zaire aufführen lassen; sechs Vorstellungen hatten das Stück stets mehr in der Gunst des Publikums gehoben; dennoch aber konnte es der Dichter nicht unterlassen, immerfort Veränderungen zu machen, wodurch das Gedächtniß der Schauspieler ungemein gequält wurde. Sie konnten bald die Anstrengung nicht mehr ertragen und erklärten, daß Zaire jetzt unverbesserlich sey. Der Dichter mochte noch so sehr bitten und versichern, daß es die letzten Correcturen seyen, die Schauspieler blieben unerbittlich; am hartnäckigsten widersetzte sich Dufresne, der den Orasmane spielte. Voltaires Verbesserungssucht litt anfänglich im Stillen, dann aber fand er ein Auskunftsmittel.

Dufresne gab ein großes Mittagsmahl. Plötzlich erscheint eine ungeheure Pastete auf dem Tische. Der Gastgeber ist überrascht, als man ihm sagt, daß Herr von Voltaire sie schicke. Die Gäste theilen die Ueberraschung, und wünschen nur, daß der Inhalt der Pastete einen eben so guten Geschmack verrathe, als die Werke des Autors. Dufresne bewaffnet sich mit einem Messer, und hebt heroisch die Blätterkrone der Pastete herunter, aber was erblickt er? Neun Rebhühner in Trüffeln, deren jedes im Schnabel ein kleines Papier hält, auf welchem der unermüdliche Corrector der Zaire seine neuen Inspirationen geschrieben hatte. Alles bricht in Lob aus. Dufresne und seine Cameraden konnten nun nicht mehr einer so graziösen Supplik widerstehen; sie stipulirten aber, daß es zum letzten Male

seyn sollte; dann verzehrte man fröhlich die neun mit Trüffeln gespickten Musen, durch deren Hülfe Zaire frei von Fehlern auf die Nachwelt überging.

Lafond's zwei Schritte.

Als Lafond auf dem Théâtre Français erschien, erregten seine Debüts großes Aufsehen. Man hatte zwar Einiges an ihm zu tadeln, aber Adel, Gefühl und Feuer fanden sich vor und dieses sind drei große und schöne Eigenschaften. Er beschäftigte sich ernstlich mit seiner Kunst und widmete seine Zeit gewissenhaften Studien, wodurch er zu der Ehre gelangte, fünfundzwanzig Jahre hindurch der Zweite der Comédie française zu seyn. Talma und Lafond hegten wahre Achtung für einander. Sobald sich aber die Gelegenheit dazu darbot, so versäumten sie es nie, sich etwas Süßlich-Saures zu sagen, und was wäre daran überraschend: Homo sum et nil humani a me alienum puto. Im Jahr 1806 oder 7 gab Lafond in einer Benefiz-Vorstellung seine Lieblingsrolle Achilles und spielte sie so herrlich, daß Alles übermäßigen Beifall spendete.

Beim Abgange erwartete ihn Talma in den Coulissen und sagte, indem er ihn bei der Hand nahm: „Ich mache Dir mein Compliment, mein lieber Lafond, Du warst vortrefflich und besonders in Deiner Scene mit Agamemnon. Es ist unmöglich, besser zu spielen; Du warst vollendet. O du hast diesen Abend einen großen Schritt gemacht.“

Lafond dankte und damit war's gut.

Einige zwanzig Jahre waren verstrichen; Talma und Lafond lebten als gute Cameraden, aber fehlte die Gelegenheit oder der gute Wille, Talma machte Lafond keine Complimente mehr.

Damals war die lächerliche Mode noch nicht so eingerissen, daß der unbeschäftigte Schauspieler in die Garderobe geht, um dem Spielenden mit einer Protectormiene sein Lob zu spenden. Talma's Stillschweigen war daher zu jener Zeit kein Verbrechen.

Nun wurde ein neues Trauerspiel „Peter von Portugal“ gegeben. Lafond feierte einen Triumph und wurde herausgerufen. Talma stand in der Coulisse, ging auf den glücklichen Sieger zu und sagte: „Sehr gut, sehr gut, Lafond; Du hast diesen Abend einen Schritt weiter gemacht.

Ich danke Dir, mein Freund, erwiderte Lafond bitter lächelnd; aber jetzt sind es gerade zwanzig Jahre, daß du mich mit demselben Compliment beglücktest. Du sagtest mir damals ich hätte einen Schritt gemacht.

Nun gut, erwiderte Talma gutmüthig, eins und eins macht zwei!

Es waren Spötter zugegen, welche behaupteten, Talma habe Recht gehabt.

Komödienzettel.

Aus Schwaz im Unterinnthale habe ich mir folgenden Comödienzettel mitgebracht:

Theater

Heute haben wir die Ehre aufzuführen

Der Ritter ohne Furcht

oder

Die Schreckensnacht am Kirchhofe

Ein Ritter und Geistermährchen in 4 Akten nach einer spanischen Sache Bearbeitet

Personen

Don Pietro, Stadthalter v. Barcelona	H.	Meyer
Donna Anna, seine Tochter	Mad.	Brandenberg.
Don Philipps	„	Meyer
Don Juan, Abendteurer	H.	Thonner
Kasparello, sein Diener	„	Brandenberg
Stadtwachtmeister	„	Dilletant
Eine Wirthin	„	Loise
Eine Kellnerin	„	Kl: Fany
Ein Eremit	„	N. N.
Der Geist des Don Pietro	H.	Meyer

Wache, Geister

Mit diesem vortreflichen Stücke hoffen wir Ihnen einen vergnügten Abend zu verschaffen.

Man sieht das es sich hier um nichts Geringeres als den Don Juan handelte!

— In Tölz an der Isar, am Fuße des Bayerischen Gebirgs, sah ich die Stumme von Portici als Schauspiel. Auf dem Zettel war angeführt: „Masiello, Verschworener des Herzogs.“

Eine seltsame Hofcharge!

— In Olmütz wurde im Jahre 1819 die Sappho zum Erstenmale aufgeführt. Dort hieß es auf dem Zettel: Sappho, die Göttin des Gesanges; Phaon, eine junge Muse aus Griechenland. Das Stück hieß: Sappho's Heimkehr aus dem Olymp.

— Auf dem Zettel eines alten Geißelbrecht'schen Puppenspiels las ich einmal: Mufti, Oberbramin in Rom. Die tollste Zusammenstellung die wohl jemals ersonnen wurde!

Schröder und seine Schauspieler.

Folgende Originale sind in meinen Händen:

Es ist heute kein Schauspiel; weil, anstatt sich an die Obrigkeit zu wenden, wenn sie eine gerechte Beschwerde gegen mich haben, Herr Krug, Jungfer Jaime, Herr und Frau Reinhard, Herr Werdy, Herr und Frau Braun sich weigern, zu spielen, und das Vergnügen des Publikums stören. Kehren sie nicht bis Montags zu ihrer Pflicht zurück, so soll dem Publikum die Ursache ihres Verfahrens dargelegt werden, welche kein Beweis ewiger Dankbarkeit ist, deren mich die Mehresten unter ihnen wiederholt versichert haben.

Hamburg, den 29sten October.

F. L. Schröder.

Herr Schröder hat sich erlaubt gegen uns so eben eine Art Anklage vor das Publikum zu bringen; obgleich wir nun völlig von der billigen Denkungsart und der Gerechtigkeitsliebe des Hamburgischen Publikums überzeugt sind, so daß es uns nicht auf der einseitigen Anschuldigung des Herrn Schröder als Pflichtvergessene ansehen wird, so halten wir es doch aus Achtung für dieses Publikum nothwendig, hiermit im voraus anzuzeigen, daß des Herrn Schröders unmäßiges, unerlaubtes und ungerechtes Verfahren gegen uns, in den ersten Tagen, wohl dokumentirt, erscheinen soll.

Hamburg, den 20. October 1797.

Karl Reinhard.
Ch. Henriette Reinhard.
Carl Braun.
Caroline Braun.
E. Jaime.
F. Krug.
Werdy.

O, die gute, alte Zeit! —

In J. G. Cotta'ſchem Verlage iſt erſchienen und durch alle Sortiments-Buchhandlungen Deutſchlands zu beziehen:

Gallerie
zu
Schiller's ſämmtlichen Werken.

Erſte Lieferung in 6 Blättern in Quart.

1. Portrait von Schiller, 2. Portrait der Frau von Schiller, 3. Scene aus den Räubern, 4. Die Kraniche des Ibikus, 5. Scene aus Wallenſteins Lager und 6. Scene aus Wilhelm Tell.

Zweite Lieferung in 7 Blättern in Quart.

1. Fiesko, 2. Maria Stuart, 3. Graf von Habsburg, 4. Jungfrau von Orleans, 5. Don Carlos, 6. Turandot, 7. Guſtav Adolph.

Preis jeder Lfrg. auf chineſ. Papier fl. 2. 42 kr. oder Rthlr. 1. 16 gr.
— — — — Velinpapier fl. 2. 24 kr. oder Rthlr. 1. 12 gr.

☞ Obwohl wir ſtatt der verſprochenen 12 Stahlſtiche dreizehn liefern, ſo erhöhen wir doch deßhalb den Preis nicht.

Schiller in Einem Band,

Zweite Auflage.

Mit Schillers Portrait und einem Facſimile ſeiner Handſchrift.

Auf feinſtem Velinpapier, Preis fl. 12 oder Rthlr. 7.

Schiller's
ſämmtliche Werke,
wohlfeilſte Ausgaben.

— Octav-Ausgabe. 12 Bände mit Stahlſtichen. Velinpapier. fl. 22 — oder Rthlr. 13. 12 gr.

— 18 Bände. Wiener Ausgabe mit Vignetten auf ſchönem Papier. fl. 12 oder Rthlr. 7.

— Taſchen-Ausgabe. 18 Bände. Weiß Druckpapier fl. 8. 24 kr. oder Rthlr. 5. — Velinpapier fl. 10. 48. oder Rthlr. 6. 8 gr.

Briefwechſel
zwiſchen Schiller und Goethe.

6 Bände kl. 8.

Je mehr ſich dieſes Werk, ſeiner inneren Bedeutſamkeit nach, an die ſämmtlichen Goethe- und Schiller'ſchen Werke anſchließt, um ſo häufiger dürfte der Wunſch entſtehen, daſſelbe der Sammlung letzterer anzuſchließen. Unſerer Seits dies möglichſt zu erleichtern, haben wir früher ſchon die Preiſe aller ſechs Bände

Velinpapier von fl. 23. 36 kr. auf fl. 11. 48 kr. oder Rthlr. 7.

Druckpapier von fl. 19. auf fl. 9. 30. oder Rthlr. 5. 16 gr.

herabgeſetzt, für welche fortwährend noch Exemplare durch ſämmtliche Sortimentsbuchhandlungen bezogen werden können.

Schröder und seine Schauspieler.

Folgende Originale sind in meinen Händen:

Es ist heute kein Schauspiel; weil, anstatt sich an die Obrigkeit zu wenden, wenn sie eine gerechte Beschwerde gegen mich haben, Herr Krug, Jungfer Jaime, Herr und Frau Reinhard, Herr Werdy, Herr und Frau Braun sich weigern, zu spielen, und das Vergnügen des Publikums stören. Kehren sie nicht bis Montage zu ihrer Pflicht zurück, so soll dem Publikum die Ursache ihres Verfahrens dargelegt werden, welche kein Beweis ewiger Dankbarkeit ist, deren mich die Mehresten unter ihnen wiederholt versichert haben.

Hamburg, den 29sten October.

F. L. Schröder.

Herr Schröder hat sich erlaubt gegen uns so eben eine Art Anklage vor das Publikum zu bringen; obgleich wir nun völlig von der billigen Denkungsart und der Gerechtigkeitsliebe des Hamburgischen Publikums überzeugt sind, so daß es uns nicht auf der einseitigen Anschuldigung des Herrn Schröder als Pflichtvergessne ansehen wird, so halten wir es doch aus Achtung für dieses Publikum nothwendig, hiermit im voraus anzuzeigen, daß des Herrn Schröders unregelmäßiges, unerlaubtes und ungerechtes Verfahren gegen uns, in den ersten Tagen, wohl dokumentirt, erscheinen soll.

Hamburg, den 20. October 1797.

Karl Reinhard.
Ch. Henriette Reinhard.
Carl Braun.
Caroline Braun.
E. Jaime.
F. Krug.
Werdy.

O, die gute, alte Zeit! —

In J. G. Cotta'ſchem Verlage iſt erſchienen und durch alle Sortiments-Buchhandlungen Deutſchlands zu beziehen:

Gallerie
zu
Schiller's ſämmtlichen Werken.

Erſte Lieferung in 6 Blättern in Quart.

1. Portrait von Schiller, 2. Portrait der Frau von Schiller, 3. Scene aus den Räubern, 4. die Kraniche des Ibikus, 5. Scene aus Wallenſteins Lager und 6. Scene aus Wilhelm Tell.

Zweite Lieferung in 7 Blättern in Quart.

1. Fiesko, 2. Maria Stuart, 3. Graf von Habsburg, 4. Jungfrau von Orleans, 5. Don Carlos, 6. Turandot, 7. Guſtav Adolph.

Preis jeder Lfrg. auf chineſ. Papier fl. 2. 42 kr. oder Rthlr. 1. 16 gr.
— — — — Velinpapier fl. 2. 24 kr. oder Rthlr. 1. 12 gr.

☞ Obwohl wir ſtatt der verſprochenen 12 Stahlſtiche dreizehn liefern, ſo erhöhen wir doch deßhalb den Preis nicht.

Schiller in Einem Band,

Zweite Auflage.

Mit Schillers Portrait und einem Facſimile ſeiner Handſchrift.

Auf feinſtem Velinpapier. Preis fl. 12 oder Rthlr. 7.

Schiller's
ſämmtliche Werke,
wohlfeilſte Ausgaben.

— Octav-Ausgabe. 12 Bände mit Stahlſtichen. Velinpapier. fl. 22 — oder Rthlr. 13. 12 gr.

— 18 Bände. Wiener Ausgabe mit Vignetten auf ſchönem Papier. fl. 12 oder Rthlr. 7.

— Taſchen-Ausgabe. 18 Bände. Weiß Druckpapier fl. 8. 24 kr. oder Rthlr. 5. — Velinpapier fl. 10. 48. oder Rthlr. 6. 8 gr.

Briefwechſel
zwiſchen Schiller und Goethe.

6 Bände kl. 8.

Je mehr ſich dieſes Werk, ſeiner inneren Bedeutſamkeit nach, an die ſämmtlichen Goethe- und Schiller'ſchen Werke anſchließt, um ſo häufiger dürfte der Wunſch entſtehen, daſſelbe der Sammlung letzterer anzuſchließen. Unſerer Seits dies möglichſt zu erleichtern, haben wir früher ſchon die Preiſe aller ſechs Bände

Velinpapier von fl. 23. 36 kr. auf fl. 11. 48 kr. oder Rthlr. 7.

Druckpapier von fl. 19. auf fl. 9. 30. oder Rthlr. 5. 16 gr.

herabgeſetzt, für welche fortwährend noch Exemplare durch ſämmtliche Sortimentsbuchhandlungen bezogen werden können.

Schiller's Leben,

verfaßt aus Erinnerungen der Familie, ſeinen eigenen Briefen und den Nachrichten ſeines Freundes Körner.

Zwei Theile. 8. Preis fl. 3. 48 kr. oder Rthlr. 2. 8 gr.

Goethe's Werke.

Ausgabe in Zwei Bänden.

Mit Stahlſtichen und einem Facſimile der Handſchrift Goethe's.

Format wie Schiller in Einem Bande.

Erſte Lieferung.

Subſcriptionspreis für das Ganze fl. 24. oder Rthlr. 14.

Wird in 4 Lieferungen ausgegeben, welche je mit fl. 6 oder Rthlr. 3. 12 gr. bezahlt werden können.

Dieſe, mit einer Anzahl nie gedruckter, ja zum Theil erſt jetzt (durch die Ordner ſeines Nachlaſſes) aufgefundener Gedichte und dramatiſcher Fragmente des großen Dichters bereicherte Ausgabe reiht ſich im Formate ganz der von Schiller in Einem Bande an. In Schönheit des Papiers und Druckes übertrifft ſie noch unſere neuern Ausgaben von Schiller, welche ſo allgemeinen Beifall gefunden haben, und wird überdies **durch eine Reihe von Stahlſtichen nach den ausgezeichnetſten Künſtlern** geſchmückt werden. Gleichwohl iſt der Preis im Verhältniſſe nicht höher geſtellt als die Ausgabe Schiller's in Einem Bande und anſehnlich niedriger als der Pariſer Nachdruck, der im Pränumerationspreis ſchon fl. 24 koſtet, dem nur das Bildniß Goethe's und deſſen Facſimile beigegeben iſt, und der auch in Correctheit und Eleganz der Ausſtattung weit hinter dieſer Ausgabe zurückbleibt.

Mit dem Erſcheinen dieſer erſten Lieferung hat der Pränumerationspreis unabänderlich aufgehört. Der Subſcriptionspreis dagegen, welcher bei Empfang jeder Lieferung mit fl. 6 oder Rthlr. 3. 12 gr. zu bezahlen iſt, beſteht bis zur Vollendung des ganzen Werks; das Aufhören deſſelben und das Eintreten des jedenfalls anſehnlich höheren Ladenpreiſes behalten wir uns vor, ſpäter bekannt zu machen.

Die zweite Lieferung, mit welcher der erſte Band ſich ſchließt, erſcheint zu Anfang künftigen Jahres; die dritte folgt zur Oſtermeſſe, und der Schluß, zumeiſt alles Biographiſche umfaſſend, zu Ende deſſelben Jahres.

Goethe's

ſämmtliche Werke,

Ausgabe letzter Hand, nebſt Nachlaß,

55 Bände.

Octav-Ausgabe, Druckpapier fl. 60 oder Rthlr. 33. 8 gr.

Taſchen-Ausgabe, Druckpap. fl. 29. 42 kr. oder Rthlr. 16. 12 gr.

Der Preis des vollständigen alphabetischen Inhalts- und Namens-Verzeichnisses über sämmtliche Goethe'sche Werke, nach der Ausgabe letzter Hand und dem Nachlasse in 55 Bänden, ist:

Octav-Ausgabe, Druckpapier fl. — 54 kr. oder 8 gr.
Schweizerp. fl. 1. — kr. oder 14 gr.
Velinpapier fl. 1. 12 kr. oder 16 gr.

Taschen-Ausgabe Druckpapier fl. — 36 kr. oder 8 gr.
Velinpapier fl. — 40 kr. oder 10 gr.

Herder's
sämmtliche Werke,
60 Bändchen.

Herabgesetzter Preis des Ganzen fl. 24. oder Rthlr. 14. —

Die einzelnen Abtheilungen werden zu folgenden verhältnißmäßigen Preisen erlassen:

I. Abtheilung. Zur Religion und Theologie in 18 Bändchen. fl. 7. 12 kr. oder Rthlr. 4. 6 gr.

Inhalt: Vom Geist der ebräischen Poesie. Salomons Lieder. Aelteste Urkunden des Menschengeschlechts. Christliche Reden. Erläuterungen zum Neuen Testament. Johannes Offenbarung. Briefe, das Studium der Theologie betreffend. Zum Studium der Theologie. Christliche Schriften.

II. Abtheilung. Zur Literatur und Kunst in 20 Bändchen. fl. 8. oder Rthlr. 4. 18 gr.

Inhalt: Fragmente zur deutschen Literatur. Gedichte. Der Cid. Legenden. Stimmen der Völker. Blumenlese. Zur griechischen Literatur. Terpsichore. Kritische Wälder. Ursachen des gesunkenen Geschmacks. Abhandlungen und Briefe über Literatur und Kunst. Früchte aus den sogenannten goldenen Zeiten. Antiquarische Aufsätze. Nachlese.

III. Abtheilung. Zur Philosophie und Geschichte in 22 Bändchen. fl. 8. 48 kr. oder Rthlr. 5. 6 gr.

Inhalt: Die Vorwelt. Ursprung der Sprachen. Tithon und Aurora. Auch eine Philosophie. Geschichte der Menschheit. Ideen zur Geschichte der Menschheit. Postscenen zur Geschichte der Menschheit. Seele und Gott. Sophron. Adrastea. Briefe zur Beförderung der Humanität. Nachlese historischer Schriften. Verstand u. Erfahrung. Kalligone. Herder's Leben.

Einzeln gedruckt sind ferner noch zu haben:

Der Cid.
Nach spanischen Romanzen.
Neue Auflage in 16. Preis fl. 2. 45 kr. oder Rthlr. 1. 6 gr.

Herder's Gedichte.
Herausgegeben von
Johann Georg Müller.
8. Velinpapier. Preis fl. 4 oder Rthlr. 2. 8 gr.

Deutſches Nationalwerk für alle Stände.

Geſchichte der Deutſchen

von den

älteſten bis auf die neueſten Zeiten.

Von

Wolfgang Menzel.

Dritte vermehrte Auflage in Einem Bande,

in zwei Abtheilungen.

Mit dem wohlgetroffenen Bildniß des Verfaſſers in Stahl, und einem Regiſter.

Da der Name des Verfaſſers als Schriftſteller längſt, wie neuerdings als freiſinniger muthvoller Volksvertreter ruhmvollſt bekannt iſt, und auch ſchon die früheren Auflagen dieſes Werkes mit ſo großem Beifall aufgenommen wurden, ſo glauben wir nur andeuten zu dürfen, daß derſelbe auf die dritte Auflage nochmals die ſorgfältigſte Mühe verwandt hat, um eine Arbeit, der er mit ganz beſonderer Liebe obgelegen, möglichſt zu vervollkommnen. Dieſes Geſchichtswerk enthält nicht nur die politiſche Geſchichte Deutſchlands, fortgeſetzt bis auf die jüngſten Tage, ſondern ſie geht auch mehr, als es bisher bei irgend einer populären Geſchichte der Deutſchen der Fall war, in die Specialgeſchichte der einzelnen Provinzen und in die Geſchichte der Sitten, der Kunſt und Wiſſenſchaft ein, und bringt im verhältnißmäßig engſten Raum die größte Fülle und Mannichfaltigkeit zur klarſten Ueberſicht. Insbeſondere bei dieſer neuen Auflage iſt der Verfaſſer dem Wunſche vieler Leſer entgegengekommen, die ſchönſten und bedeutungsvollſten Einzelnheiten noch genauer auszumalen, und dadurch, ohne je den Totalblick über das Ganze zu verlieren, doch jede beſondere Zeit und Oertlichkeit aufs lebendigſte zu vergegenwärtigen. Durch dieſe zahlreichen Verbeſſerungen und Zuſätze erſcheint das Werk jetzt nahe zu um ein Viertel ſeines früheren Inhalts vermehrt.

Für Belehrung wie für Unterhaltung gleich gründlich und anziehend behandelt und von der wärmſten Vaterlandsliebe dictirt, iſt dies ein recht eigentlich dem deutſchen Volke zugeeignetes Nationalwerk, das in keinem Hauſe fehlen ſollte.

Um unſererſeits zu möglichſter Verbreitung dieſes Werkes beizutragen und es auch dem weniger Bemittelten käuflich zu machen, haben wir unerachtet ſeiner bedeutenden Erweiterung und der Zugabe eines ſeinen Werth gar ſehr erhöhenden Regiſters wie des Porträts des Verfaſſers dennoch nur den frühern Subſcriptionspreis auch für dieſe Ausgabe feſtgeſtellt. Beide Abtheilungen zuſammen koſten alſo den Subſcribenten **nur fl. 6 oder Rthlr. 3. 18 gr.**

Von der Oſtermeſſe 1837 an, zu welchem Zeitpunkte das Werk vollendet ſeyn wird, tritt jedoch der Ladenpreis von fl. 8. 45 kr. oder Rthlr. 5. ein.

Stuttgart, im Dec. 1836.

J. G. Cotta'ſche Buchhandlung.

QC
A4
V21

DATE DUE

Stanford University Librarie
Stanford, Ca.
94305